Die Landschaft in Carl Spittelers „Olympischem Frühling"

Eine kritisch-aesthetische Untersuchung vornehmlich unter dem Gesichtspunkt des Laokoon-Problems

Von

Dr. Paul Burkhardt

Rascher & Cie., Verlag, Zürich, 1919



Inhaltsverzeichnis.

Literatur und Verzeichnis der Abkürzungen.

I. Werke und Aufsätze Spittelers.

(Aufgezählt sind nur solche Arbeiten, die mit der vorliegenden Untersuchung in irgendwelcher Beziehung stehen.)

A. In Buchform erschienene Werke.

Prometheus und Epimetheus. 1. Ausg., 1880/81. (Es wird stets nach dieser zitiert.)
Extramundana. 1. Ausg., 1883. (Mit Erläuterungen des Dichters.)
— 2. Ausg., 1905. (Ohne die Erläuterungen des Dichters.)
Schmetterlinge. 1. Aufl., 1889.
Friedli der Kolderi. 1. Aufl., 1891.
Literarische Gleichnisse. 1. Aufl., 1892.
Gustav. 1. Aufl., 1892.
Balladen. 1. Aufl., 1896.
Der Gotthard. 1. Aufl., 1897.
Konrad der Leutnant. 1. Aufl., 1898.
Lachende Wahrheiten. 1. Aufl., 1898. (Enthält Stücke, die in der 3. Aufl. fehlen.)
— 3. Aufl., 1908. (Enthält Stücke, die in der 1. Aufl. fehlen.)
— 4. Aufl., 1917. (Enthält sämtliche Stücke der frühern Auflagen.)
Olympischer Frühling. 1. Fassung, 1900—1906 (in vier Bänden).
Imago. 1. Aufl., 1906.
Glockenlieder. 1. Aufl., 1906.
Gerold und Hansli, die Mädchenfeinde. 1. Aufl., 1907.
Olympischer Frühling. 2. Fassung, 1910 (zitiert: z. B. I, 20).

B. In Zeitschriften und Zeitungen erschienene Dichtungen.

a) Im Sonntagsblatt des Bund.

Eugenia, Fragment aus dem Epos „Johannes“. 1885, Nr. 1—8.
(Zum Teil wieder abgedruckt bei Meißner, S. 108—131.)
Ei olle. 1887, Nr. 25.
Die Samojeden. 1887, Nr. 29—31.
Feodor Karlowitsch. 1888, Nr. 11—14.
Die Belagerung von Abo. 1889, Nr. 4—8.
Das Kässtechen. 1890, Nr. 22.

b) In der Neuen Zürcher Zeitung.

Das Wettfasten von Heimligen. 1888, 3. Sept. bis 12. Okt.
Der Neffe des Herrn Bezenval. 1889, 4. Juni bis 10. Juli.
Die Mädchenfeinde; eine Kindernovelle. 1890, 4. Aug. bis 27. Aug.

c) In der Schweizerischen Rundschau.

September. 1893, I, S. 60. (Gedichte)
Jumala; ein finnisches Märchen. 1893, I, S. 61 ff. (Gedichte)
Der Kosak und die Russalka. 1894, I, S. 146 ff. (Gedichte)

d) Im Kunstwart.

Pandora. (Ein Stück der Neubearbeitung von „Prometheus".) 26. Jg., I, S. 96 ff.

e) Im Schweizerland.

Ein Traum. (Ein Stück der Neubearbeitung von „Prometheus".) 1. Jg., S. 390.

C. In Zeitungen und Zeitschriften erschienene Aufsätze.

(Es sind nur solche Aufsätze namhaft gemacht, welche nicht in die Sammlung „Lachende Wahrheiten" aufgenommen wurden.)

a) Im Bund.

Kain von Gustav Kastropp. 1. u. 2. Dez. 1880 (unterzeichnet: Carl Spitteler).

b) Im Sonntagsblatt des Bund.

Dramaturgische Aufsätze. (Im Inhaltsverzeichnis heißt es „dramatische".) 28. Nov., 5., 12., 19. Dez. 1886 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Der Wert des Theaters für das poetische Drama. 27. Febr., 6., 13., 20., 27. März 1887 (unterzeichnet: Carl Spitteler).

c) Schweizerische Grenzpost und Tagblatt der Stadt Basel.

Das neue Berlin. 1., 2., 5. Juni 1885 (ohne Unterschrift).
Die Eigenart C. F. Meyers. 25. Dez. 1885 (C. S.).
Unsere Promenaden. 10. u. 11. Juni 1886 (ohne Unterschrift).

d) Luzerner Tagblatt.

Meine Bekehrung zum Kinema. Nr. 74, 1916 (unterzeichnet: Carl Spitteler).

e) Im Kunstwart.
(Sämtliche unterzeichnet: Carl Spitteler.)

Das Thema vom Glück in der Dichtung. 12. Jg., I, S. 257 ff.
Über das Epos (Vortrag). 13. Jg., II, S. 252 ff. Auch selbständig als Broschüre erschienen.
Mein Schaffen und meine Werke. 21. Jg., IV, S. 4 ff. u. 73 ff.
Die Gottheit im Epos. 22. Jg., II, S. 154.
Gibt es Dichtertalent? 22. Jg., III, S. 103.
Die Kunst der Entnennung. 22. Jg., III, S. 361 f.
Die Bedeutung der Sprache für die Poesie. 23. Jg., I, S. 32 f.
Poesie und Dichtkunst. 26. Jg., I, S. 381.
Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim. 26. Jg., II, S. 10 ff.
Der Dichter als Denker. 27. Jg., II, S. 5 ff.

f) In der Schweizerischen Rundschau.

Spazierfahrten in Finnland (Vortrag). 1892, I, S. 291 ff. (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Die Ballade (Vortrag). 1894, II, S. 140 ff. (unterzeichnet: Carl Spitteler).

g) In den Alpen.

Wie ich mich mit Widmann zusammenfand. 6. Jg., S. 310 ff. (unterzeichnet: Carl Spitteler). (Namentlich wichtig das Stück „Der Bleistiftmensch", S. 313 ff.)

h) In den Süddeutschen Monatsheften.

Meinrad Lienert; mein Lyriker. 1914, II, S. 678 ff. (unterzeichnet: Carl Spitteler).

i) In der Neuen Zürcher Zeitung.

Die „Entweihung" der Alpen. 25. u. 26. Nov. 1889 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Ein Admiralsschriftsteller. 20. März 1890 (ohne Unterschrift).
Gemütliche Geschichten von J. V. Widmann. 22. März 1890 (ohne Unterschrift).
Finnland (Vortrag). 17.—20. Dez. 1890 (unterzeichnet: Carl Spitteler).

Die Newagfrörne. 21.—23. Febr. 1891 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Eine schneidige Expedition. 3.—20. April 1891 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Zehn Geschichten von Fritz Mauthner. 14. Juni 1891 (unterzeichnet: C. S.).
Welches ist die schönste Jahreszeit? 13., 14., 16., 18. Nov. 1891 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Hermann Stegemann, Dorfdämmerung. 30. Dez. 1891 (unterzeichnet: C. S.).
Uto. 6. Juni 1892 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Aphoristisches aus Italien. (Namentlich wichtig das Stück „Von der Naturschönheit".) 7., 8., 9., 12., 13. Dez. 1892 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Schmetterlinge. 20.—24. März 1893 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Die Weisheit von den nützlichen und schädlichen Tieren. 27., 28., 30. Juni, 1. u. 3. Juli 1893 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Meine poetischen Lehrjahre (Vortrag). 7.—10. Dez. 1900 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Wie dichtet man aus der blauen Luft? 17.—19. März 1911 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Vom „dichterischen Talent". 27. Aug. 1911 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Was ich Widmann verdanke. 15. u. 16. Nov. 1911 (unterzeichnet: Carl Spitteler).
Jakob Burckhardt und der Student. 4.—6. u. 11.—13. Juli 1912 (unterzeichnet: Carl Spitteler).

II. Literatur über Spitteler.

A. Bücher und Broschüren.

Altwegg, Wilhelm: Spittelers Aussagen über das Wesen des Dichters und der Dichtung, Basel 1916. (Programm, zitiert: Altwegg, I.)
Fäsi, Robert: Carl Spitteler, Eine Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit, Zürich 1915 (zitiert: Fäsi).
Ganz, Hermann: Ästhetische Studien zu Carl Spittelers Olympischem Frühling, Zürich 1917 (zitiert: Ganz, Studien).
Hagmann, Carl: Carl Spittelers Olympischer Frühling, Vortrag, St. Gallen 1913.
Hofmann, Hermann: Carl Spitteler, Eine Einführung in seine Werke, Magdeburg 1912.
Meißner, Carl: Carl Spitteler, Zur Einfühlung in sein Schaffen, Jena 1912 (zitiert: Meißner).
Steiger, A.: Spittelers Sprachkunst, Zürich 1915 (Programm).
Weingartner, Felix: Carl Spitteler, Ein künstlerisches Erlebnis, 1. Aufl., München 1904 (zitiert: Weingartner); 2. Aufl., München 1913 (erweitert).

Nach Abschluß meiner Arbeit erschienen:
Guggenheim, Werner: Carl Spittelers Weltanschauung, St. Gallen 1918.
Meßleny, Richard: Karl Spitteler und das neudeutsche Epos, Band I, Halle a. S., 1918.

— — — —

Meyer, Richard Moritz: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, II, IV. Aufl., Berlin 1910, S. 180—183.
Sörgel, Albert: Dichter und Dichtung der Zeit, Leipzig 1912, S. 715—735.

B. Aufsätze.

a) Solche, die mit dem Thema der Untersuchung unmittelbar in Beziehung stehen.

Altwegg, Wilhelm: Spittelers Olympischer Frühling, Populärer Vortrag, Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 1915, Nr. 19—21 (zitiert: Altwegg II).
Ermatinger, Emil: Idee und Wert von Carl Spittelers Schaffen, „Schweiz", 19. Jg., 1915, S. 197 ff.
Beyel, Franz: Der Weg zum „Olympischen Frühling", Schweizerland, I (1915), S. 400 f.

b) Wichtigere Aufsätze, die mit dem Thema der Untersuchung nicht unmittelbar in Beziehung stehen.

Schaffner, Jakob: Carl Spitteler, Neue Rundschau, 1911, II, S. 1011 ff.
Falke, Konrad: Carl Spitteler, Schweizerland, I (1915), S. 397 ff.
Bohnenblust, Gottfried: Der Wandel der Weltanschauung in der schweizerischen Dichtung, Schweizerland, II (1916), S. 395 ff., 459 ff., 511 ff. (über Spitteler, S. 512 f.).
Trog, Hans: Carl Spittelers Kindheitserinnerungen, Die Schweiz, 21. Jg., S. 229 f.

III. Weitere benützte Literatur.

A. Bücher.

(Für nur gelegentlich Benutztes sei auf die Anmerkungen verwiesen.)

Bally, Ch.: Traité de stylistique française, Heidelberg 1909, insbesondere Abschnitt IV: „Caractères affectifs naturels“, S. 170 ff.
Baumgarten, Franz Ferdinand: Das Werk C. F. Meyers, München 1917, insbesondere der Abschnitt „Die sinnliche Plastik“, S. 151 ff.
Böhme, Lothar: Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls, Leipzig 1908 (zitiert: Böhme).
Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.
Elster, E.: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Band II: Stilistik, Halle 1911.
Erdmann, Otto: Die Bedeutung des Wortes, Leipzig 1900.
Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, Band I und III, Stuttgart und Berlin 1915/16.
Herder, Johann: Werke, herausgegeben von Suphan, Band II, Berlin 1878, Erstes (kritisches) Wäldchen, S. 1 ff.
Lehmann, Rudolph: Deutsche Poetik, München 1908. Handbuch des deutschen Unterrichtes, herausgegeben von A. Matthias, III. Band, 2. Teil, insbesondere der Abschnitt „Sprache und Anschauung“, S. 74 f.
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon, herausgegeben von Blümner, 2. Aufl., Berlin 1880.
Luterbacher, Otto: Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken, Tübingen 1911 (zitiert: Luterbacher).
Mauthner, Fritz: Kritik der Sprache, Band I: Sprache und Psychologie, Stuttgart 1901.
Meyer, Richard Moritz: Deutsche Stilistik, München 1908. Handbuch des deutschen Unterrichtes, herausgegeben von A. Matthias, III. Band, 1. Teil, insbesondere der Abschnitt „Die Tropen“, S. 99 ff., und „Die Katachrese“, S. 141 ff.
Meyer, Theodor A.: Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901 (zitiert: „Stilgesetz“).
Müller-Freienfels, Richard: Poetik, Leipzig und Berlin, 1914.
Reitz, W.: Die Landschaft in Theodor Storms Novellen, Bern 1913.
Roetteken, H.: Poetik, I, München 1902, Einleitungskapitel.
Rudolph, F.: Die Welt des Sichtbaren in ihrer Darstellung bei Jeremias Gotthelf, Bern 1906.
Weise, Oskar: Ästhetik der deutschen Sprache, 3. Aufl., Leipzig und Berlin 1909.

B. Aufsätze.

Dessoir, Max: Anschauung und Beschreibung, Archiv für systematische Philosophie, Band X (1904), S. 20 ff.
Fäsi, Robert: Malerdichter in der Schweiz. Wissen und Leben, Band IX, S. 79 ff.; 151 ff.
Meyer, Theodor: Das Formprinzip des Schönen, Archiv für systematische Philosophie, Band X, S. 338.
Weber, Leopold: Phantasiekunst, Kunstwart, 17. Jg., II, S. 1 ff.
— Zur poetischen Anschaulichkeit, Kunstwart, 18. Jg., II, S. 397 ff.



Vorwort.

Die Landschaft ist schon bei verschiedenen Dichtern des deutschen Sprachgebietes, so bei Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf, Theodor Storm, Jean Paul, Friedrich Hölderlin Gegenstand der Untersuchung geworden. Alle diese Arbeiten nehmen es als ganz selbstverständlich hin, daß der Dichter Landschaft schildert. Ich dagegen ging von der Tatsache aus, daß Landschaft etwas ist, was der Dichter mit seinen Kunstmitteln nicht wirklich, unmittelbar darstellen kann. Ich suchte vor allem die Frage zu beantworten, wie sich der Dichter behilft, um dennoch sein Ziel zu erreichen, seiner Dichtung einen möglichst lebendig wirkenden landschaftlichen Hintergrund zu geben. Zu dem Zwecke schickte ich der eigentlichen Untersuchung ein prinzipielles Kapitel über Wert und Möglichkeit dichterischer Landschaftsschilderung voraus, namentlich an Hand von Th. Meyers Buch „Das Stilgesetz der Poesie".

Nach dem bisher Gesagten wird man es begreiflich finden, daß sich meine Arbeit nicht allein mit der Charakteristik der stofflichen Beschaffenheit der Landschaft des „Olympischen Frühlings" befaßt, sondern vor allem eine eingehende Charakteristik der Landschaftsschilderungstechnik Spittelers zu geben versucht. Selbstverständlich wurden auch die andern Werke des Dichters gelegentlich zum Vergleiche herangezogen. Meiner Arbeit habe ich die zweite, endgültige Fassung des „Olympischen Frühlings" zugrunde gelegt, aber daneben auch die erste berücksichtigt. Was das Landschaftliche angeht, sind die Abweichungen der zweiten Ausgabe gegenüber der ersten zumeist Verbesserungen. Soweit sie den bildlichen Ausdruck betreffen, findet man sie im Abschnitt „Belebung der Landschaftsschilderung durch den bildlichen Ausdruck". Aber nicht nur die früheren Werke Spittelers wurden berücksichtigt, um die Besonderheiten der Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling" möglichst scharf heraustreten zu lassen, sondern es wurden auch gelegentlich Vergleiche mit den Landschaftsschilderungen anderer Dichter angestellt und, wie das in der Natur der Sache lag, vornehmlich mit denen von Schweizerdichtern.

Das einleitende Kapitel über die optische Veranlagung Spittelers soll einmal die Vorbilder aufzeigen, die dem Dichter

bei der Gestaltung der Landschaft im „Olympischen Frühling“, die scheinbar „aus der blauen Luft“ gegriffen ist, vorgeschwebt haben können und zum Teil auch wirklich vorgeschwebt haben. Es zeigt sich, daß die Landschaftserlebnisse des Dichters außerordentlich zahlreich sind, sodaß an und für sich die Möglichkeit besteht, daß er bei der Gestaltung der Landschaft die verschiedenartigsten Vorbilder vor Augen hatte. Welche wirklich maßgebend für die Dichtung waren und inwieweit und warum sie es waren, hat dann ein späteres Kapitel „Die Landschaft als Stoff“ darzulegen. Sodann und vor allem beweist die ganze Einleitung, wie rege und stark die Beobachtungsgabe Spittelers ist, die ihn nach seiner Meinung sogar zum bildenden Künstler befähigt hätte. Überall hat er das Bedürfnis, sich über das Wesen seiner Augenwahrnehmungen klar bewußt zu werden.

Aus diesen Umständen ergibt sich für die Untersuchung im wesentlichen eine doppelte Problemstellung: Einerseits, überschreitet Spitteler die Grenzen seiner Kunst, die eine Darstellung der sinnlichen Außenwelt vor allem von der Seite begünstigt, von der sie befähigt ist, auf unser Gefühl zu wirken? Versucht er die scharf erfaßte und beobachtete Natur in seiner Dichtung in naturalistischer Weise zu kopieren? Sollte das nicht der Fall sein, stellt sich andererseits die Frage ein, ob es Spitteler kraft einer gewissen optischen Begabung gelungen ist, die Landschaft des „Olympischen Frühlings“ sowohl als Ganzes als auch in ihren einzelnen Teilen einheitlich und geschlossen künstlerisch zu gestalten.

Im Gegensatz zu andern ähnlichen Arbeiten muß hier auch die Gesamtheit der vom Dichter geschilderten Landschaft — die Topographie des „Olympischen Frühlings“ — Gegenstand der Untersuchung sein, da der Dichter ein eigenes Weltganzes aufbaut und seine Dichtung nicht in irgendeiner irdischen Landschaft spielen läßt.

Wie die Landschaft nicht ein losgelöster, selbständiger Bestandteil des „Olympischen Frühlings“ ist, so weist auch diese Untersuchung da und dort über die bloße Betrachtung der Landschaft auf eine Gesamtbeurteilung der Dichtung hinaus.

I. Einleitung: Die optische Veranlagung Spittelers.

Spittelers Verhältnis zur bildenden Kunst.

Spitteler sagt in seinem Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“: „Ganze Bücher sind aus malerischem Auge und Gefühl entsprossen... So wiederum neuestens der „Olympische Frühling“, der mit einem Böcklin oder Klinger ein Stück näher verwandt ist, als mit irgend einem Dichter.“ Zum mindesten will Spitteler sich hier als hervorragend optisch begabten Menschen, wenn nicht als halben Maler ausgeben.

Eine stark ausgebildete Beobachtungsgabe eignet Spitteler zweifelsohne, wie vor allem die nachher zu besprechende Art, die Landschaft zu betrachten, beweist. Ermatinger schreibt denn auch in seinem Aufsatze „Idee und Wert von Carl Spittelers Schaffen“: ....„In der Schärfe des Gesichtssinnes konnte es Spitteler mit den konsequentesten Ultras unter den Naturalisten aufnehmen.“ Die scharfe Beobachtungsgabe Spittelers zeigt sich zunächst in der Lust am Zeichnen, was aber keineswegs etwas Außergewöhnliches ist. Allerdings soll sich nach seiner Aussage sehr früh die zeichnerische Fähigkeit kund getan haben.

Bei der Erzählung eines der nachhaltigsten landschaftlichen Erlebnisse seiner frühesten Jugendzeit — es handelt sich um den Anblick einer Baumgruppe, die er bei einem täglichen Gang mit seinem Vater sah —, macht er uns ausdrücklich darauf aufmerksam, daß er es nicht als zukünftiger Dichter, sondern als ein geborner Zeichner gehabt habe. „Auf der Landstraße kam man an einer Baumgruppe zur Linken vorbei, die meine Unerfahrenheit als Wald deutete. Ein Wald aber mitten im Alltagsleben dicht neben der Landstraße, hatte für mich etwas Unglaubliches, Märchenhaftes. Tiefbewegt zog ich jedesmal dort vorbei, mit staunendem Blicke nach den rätselhaften Bäumen, die aus dem Märchenlande bis an die Landstraße herangewachsen gekommen waren, und nachts wiederholte mir der Traum die geheimnisvolle Erdenstelle über Schöntal, wo über den Rand der gemeinen, mit Bauernkarren und Postwagen besäten Landstraße der leibhaftige Wald ragte. Aber wohlverstanden, ich träumte nicht etwa mit der Phantasie Märchen dort hinein, nicht ein künftiger Dichter staunte die Baumgruppe an, sondern ein ge-

borner Zeichner: ich lernte die Gestalt der Bäume auswendig, unterschied diese Gruppe von allen, die ich bisher geschaut hatte, und sog an der seelischen Stimmung, die sie enthielt". [1])

Trotz seinem vermeintlichen Talent zur bildenden Kunst versucht Spitteler als Gymnasiast einmal zu dichten, glaubt aber beim Mißlingen des Experimentes nur wieder aufs neue seine Begabung zum Zeichnen und Malen zu fühlen. „Freilich sah ich", heißt es in seinem Vortrage „Meine poetischen Lehrjahre", „den dunkelgrünen Tannenwald, den blauen Himmel und tausend schöne Dinge umher. Daß man das zeichnen und malen könnte und möchte, ja das begriff und fühlte ich. Allein, wie man Tannenbäume in vierzeilige Strophen verwandle oder Schlüsselblumen in Reime, von dieser Übersetzungskunst keine Ahnung." Schon so früh drängt sich Spitteler praktisch die Verschiedenheit beider Künste auf. Charakteristisch scheint mir bei dem ganzen Erlebnis, daß er schließlich weder ein Gedicht noch eine Zeichnung mit heim brachte.

Immerhin hat Spitteler jedenfalls eine Zeit lang eifrig gezeichnet. Das anziehendste, lebendigste und am meisten Vertrauen erweckende Bild seiner Begabung zum Zeichnen, hat er uns selbst geschenkt. Im Aufsatz „Was ich Widmann verdanke" berichtet Spitteler nur kurz und trocken, daß er zu der Zeit, als er die Bekanntschaft mit Widmann gemacht habe, das heißt Ende seines fünfzehnten Jahres, ein gesunder, kräftiger, einfältiger Bub gewesen sei, der von sich selber nichts wußte, als daß er gerne zeichnete. Hingegen in dem, den ersten Aufsatz ergänzenden Erinnerungsstück aus seinem Leben „Wie ich mit Widmann zusammen kam", erzählt er unter dem Titel „Der Bleistiftmensch" ausführlich und lebendig von seiner Zeichentätigkeit. Trotz seinen Versuchen im Zeichnen will Spitteler später zur Einsicht gekommen sein — und zwar mit 17 Jahren — wie er in seinem Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre" schreibt, daß zwei Talente, welche ihm die Natur verliehen habe, das malerische und das musikalische, mangels jeder technischen Ausbildung unrettbar verloren gewesen seien. Da sich sein Künstlertrieb aber doch irgendwie habe auswirken müssen, sei als einzige Rettung die Poesie übrig geblieben. Immerhin muß man daran erinnern, daß Spitteler in der Schule Zeichenunterricht genossen hat, der allerdings nicht hervorragend gewesen sein soll. [2]) Daneben bildete

[1]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 144. Auch in einem Brief an A. Frey, in dem er über den Zusammenhang seiner Dichtungen mit Juralandschaften spricht, erwähnt er das frühe Auftreten des Triebes zur bildenden Kunst. Seine Jugendeindrücke, sagt er, seien von Kindheit auf rein malerisch, wie diejenigen Böcklins, nicht poetisch gewesen. (Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde von Adolf Frey, Stuttgart und Berlin 1903, Anmerkung zu S. 33.)

[2]) Meißner, S. 3. Fäsi, S. 3. Altwegg, I, S. 6.

er selbst eine Zeit lang durch rastlose Übung seine Fähigkeit im Zeichnen aus, wie er uns in dem eben erwähnten Aufsatz „Wie ich mit Widmann zusammen kam“ erzählt. Wir haben es hier jedenfalls mit einem der bei Spitteler so häufigen Widersprüche zu tun, wo es sich um Aussagen über sich selbst und seine Erlebnisse handelt.

Auch in seinem Aufsatz „Was ich Widmann verdanke“, kommt er auf diesen entscheidenden Wendepunkt seines Lebens zu sprechen. „Wenige Monate nämlich, nachdem wir unsern ewigen Freundschaftsbund geschlossen, entdeckte mich ein Maler. Glück und Glanz und Ruhm tauchten an meinem Horizont auf; jedermann, der mir wohl wollte, jubelte für mich. Einen halben Tag lang sah ich sehnsüchtig nach dem goldenen, glückverheißenden Horizont, dann entschied ich anders. Einzig Widmanns Glaube begriff: ich durfte nicht Künstler sein, weil ich etwas anderes werden mußte.“

Näheres hierüber, was für ein Maler es gewesen war und bei welcher Gelegenheit er Spitteler entdeckte, erfahren wir leider von ihm selber nicht. Ebenso wenig wie von irgend einem der Autoren, die über den Dichter schrieben.[3]) Gestützt auf die Äußerungen Spittelers, müssen wir seine Begabung zur bildenden Kunst einfach glauben, während wir bei G. Keller uns heute noch mit eigenen Augen von seinem bedeutenden malerischen Talente überzeugen können. Bei der starken Betonung seiner Begabung zur Malerei mag Spitteler vielleicht auch bewußt oder unbewußt unter dem Einfluß der Tradition gestanden haben, nach welcher ein Schweizerdichter entweder beide Künste vereinigt (auf kürzere oder längere Zeit), wie Niklaus Manuel und Gottfried Keller, oder wenigstens anfänglich zwischen beiden schwankt, wie Conrad Ferd. Meyer, um nur die größten zu nennen.[4]) Wenn man eine gewisse Begabung Spittelers für die bildende Kunst annehmen will, muß man immerhin dabei berücksichtigen, daß seine visuelle Veranlagung bei weitem nicht eine so ausschließliche und einseitige war, wie etwa bei Keller oder auch bei Goethe. Er fühlte neben der Lust zur bildenden Kunst auch einen starken Drang zur Musik in sich. Dafür, daß er ein Verhältnis zur Welt der Töne hat, ist ein rein äußerliches Zeugnis der Titel eines seiner Werke: „Glockenlieder“.

Es gibt allerdings Leute, welche die malerische Befähigung Spittelers nicht gering einschätzen. Fäsi, der sich offenbar darum bemühte, Urteile über die Begabung Spittelers zu bekommen, schreibt in seinem Buche über den Dichter: „Vielfache Zeugnisse

---

[3]) Meißner, S. 3, berichtet, daß der Maler ebenso wie Spittelers Zeichenlehrer nichts taugte. Altwegg, I, S. 10, schreibt: „Der Maler wußte den Schüler nicht zu fördern.“ Man könnte hier daran erinnern, daß Keller es trotz der schlechten Anleitung von Habersaat-Steiger bis zu einem gewissen Grad von Vollendung in der Malerei brachte.

[4]) Vgl. Fäsi, „Malerdichter in der Schweiz“; Wissen und Leben, 1911.

stimmen darin überein, daß es sich keineswegs um dilettantische Leichtigkeit und flüchtige Neigung, sondern um bedeutendes Talent zur Musik wie zur Malerei handelte. Von letzterem sollen noch fertige Ölbilder zeugen.“ Trotzdem ist solchen Aussagen gegenüber wohl die größte Skepsis am Platze, da sie doch sehr unbestimmt sind. Spitteler selbst schätzt allerdings seine Begabung zur bildenden Kunst keineswegs gering ein. „In unserm Fall“, sagt er im Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“, „haben wir es mit einer ererbten tiefinnerlichen Verwachsung der ganzen Seele mit dem Bildnertalent zu tun. Diese angeborene Verwachsung auseinanderzureissen, die künstlerischen Kategorien gewaltsam zu verlernen, das wird blutiges Lehrgeld kosten.“

Es ist aber schließlich doch bezeichnend, daß Spitteler seine angebliche Befähigung zur bildenden Kunst später sozusagen gar nicht mehr gepflegt hat,[5]) während er heute noch häufig musiziert.[6]) Ebenso ist es charakteristisch, daß er während seiner langjährigen Zeitungsschreibertätigkeit keine einzige Besprechung eines Gemäldes, kein Urteil über bildende Kunst geschrieben hat, wie er selbst wenigstens behauptet,[7]) dagegen eine ganze Reihe Auf-

---

[5]) Fäsi, S. 9, sagt, der Dichter habe die verstoßenen Schwesterkünste nie wieder zu einer Hintertür hereingelassen. Altwegg, I, S. 6, schreibt, Spitteler habe sein Talent fröhlich „getummelt“ (ein Ausdruck, gegen den sich Spitteler übrigens verwahrt), zur Zeit und zur Unzeit auch noch über die Schuljahre hinaus. Auf eine Anfrage, wer von beiden recht habe, antwortete der Dichter: „Fäsi hat im ganzen recht, Altwegg nur in einzelnen Ausnahmefällen. (Einen solchen Ausnahmefall kann Altwegg namhaft machen, ein mit Zeichnungen geschmücktes Curriculum vitae zur Bewerbung um eine Lehrstelle.) Die bildende Kunst verbannte ich strenge.“

[6]) Ich habe das von verschiedenen Leuten erzählen hören, die Spitteler persönlich kennen; außerdem hat er es mir brieflich bestätigt: „Die Musik hat mich dann und wann wider Willen heimgesucht.“

[7]) Übrigens hat Spitteler doch einmal eine ganze Reihe von Bildern (allerdings sind es keine Gemälde im eigentlichen Sinne) besprochen, aus Anlaß der Charakterisierung des Reisewerkes von dem Forschungsreisenden Dr. Peters, worin dieser seine Expedition zur Befreiung Emin Paschas aus Stanleys Händen erzählt. Spitteler schreibt in der N. Z. Z. vom 3. April 1891: „Ein starkes Buch von 560 Seiten, eine große Zahl von Bildern, von tüchtiger Künstlerhand skizzenhaft in genialer Manier entworfen, mehr der Stimmung als der Sensation dienend, und in der technischen Reproduktion einen jener verschwommenen farbig angehauchten Modernstile aufweisend, für welchen es jeden Tag andere Namen gibt.“

Außerdem hat er sich mehrere Male über Gemälde oder bildende Künstler in Kunstwartaufsätzen und in den „Lachenden Wahrheiten“ (also auch in früheren Zeitungs- oder Zeitschriftenaufsätzen) geäußert, allerdings stets nur beiläufig. So heißt es im Aufsatze „Die Kunst der Entnennung“: „Aus diesem Grunde (weil nämlich der Name ein Hindernis ist, wenn man aus einer Landschaft Stimmung schöpfen will) verzichtet die Landschaftsmalerei auf Benennung der Örtlichkeit, und wo sie einmal nicht darauf verzichtet, empfindet das der Schauende als einen kalten Wasserstrahl. Darum lassen uns auch die Veduten so gleichgültig. Ich erinnere mich der peinlichen Enttäuschung, als ich einmal von meinem geliebten phantasievollen Ludwig Richter (den er auch in den „Frühesten Erlebnissen“, S. 134, erwähnt) ein Gemälde zu Gesicht bekam, das

sätze über musikalische Themata. Folgende Erklärung gibt Spitteler dafür: Die bildende Kunst sei ihm viel zu lieb gewesen.

Für die Malerei, auf die Spitteler sicher not-, oder sagen wir lieber naturgedrungen verzichten mußte, sucht er einen Ersatz, indem er bildende Kunst und Epos in zahlreichen Äußerungen einander möglichst gleichsetzt, von denen ich die, welche am meisten charakteristisch sind, wörtlich anführe. Ich erinnere zunächst an die eingangs zitierte Stelle, in der er sein Hauptwerk mit den künstlerischen Leistungen Böcklins und Klingers in Beziehung bringt. Er tut sich aber an jener Stelle selber Unrecht. Der Urgrund der Entstehung seines Werkes ist sicher nicht eine gewisse optische Veranlagung, sondern sein eigenartiges wuchtiges gedankliches Erleben der Welt, von dessen Eindrücken er sich befreien mußte. Das beweist ganz deutlich eine Stelle aus den Erläuterungen zu den „Extramundana", die, wie übrigens auch „Prometheus und Epimetheus", mit dem „Olympischen Frühling" enge verwandt sind. Es heißt da: „Das Verhältnis der kosmischen Grundidee eines Mythus zu dessen poetischen (menschenähnlichen) Gestalten und Handlungen kann unter dem Bilde eines Baumes ziemlich genau verstanden werden. Die kosmische Idee ist die Wurzel, welche aus dunklem, geheimnisvollem Boden sich die verwandten Stoffe (Gedankenbilder) aneignet." Deutlicher hätte Spitteler den Gedankenursprung seiner Dichtungen wohl kaum darlegen können. Im Laufe unserer Untersuchungen werden wir da und dort auch aus der Struktur der Werke deutliche Anhaltspunkte für den Gedankenursprung von Spittelers kosmischen Dichtungen finden.

---

den Namen trug „Der Watzmann am Abend" oder am Morgen oder im Herbst, ich weiß nicht mehr. Wir wollen in der Landschaftsmalerei weder einen Watzmann, noch einen Rigi, weder Rom noch Neapel sehen, wir wollen die geheimnisvolle, noch von keinem Menschen erklärte, aber von jedem Menschen geahnte und gefühlte Verbindung schauen, welche die Seele der Außenwelt mit unserer Menschenseele eingeht." Im Aufsatze „Das Thema vom Glück in der Dichtung" sagt er (die Stelle wird in anderem Zusammenhang im Text wörtlich zitiert), daß der Maler dem Glücksthema die allerherrlichsten Triumphe verdanke, wie vornehmlich die venezianische Schule beweise. In der kleinen Notiz „Von der Unbescheidenheit" heißt es: „Und ein Correggio darf sich sagen: auch ich bin Maler." Im Vortrage „Professor Glauberecht Goethefest Dünkel von Weißenstein über Weltliteratur" in den „Lachenden Wahrheiten" (erst in der dritten Auflage enthalten) sagt Spitteler: „Umgekehrt kann ein anderer aus Grundirrtümern die schönsten Dinge holen, wie z. B. Virgil, Corneille, Gluck, Goethe, T h o r w a l d s e n, die sich über das Wesen des alten Griechentums gründlich täuschten." In einer Besprechung der Dichtung „Kain" von Gustav Kastropp, die als eines der ersten Feuilletons Spittelers im Berner „Bund" erschien, rühmt er, daß wir durch wundervolle Landschaftsbilder hingerissen werden, und fährt dann weiter, „das sind keine Bilder mehr, das sind flammende Visionen im Stil Gustav D o r é s." Im „Gotthard" (S. 272) nennt er den Kunsthistoriker Rahn einen tüchtigen Zeichner.

Schließlich liegt natürlich auch in der Vergleichung des „Olympischen Frühlings" mit Böcklin und Klinger ein Urteil ausgedrückt; denn mit Künstlern, die er selbst für unbedeutend hält, hätte sich Spitteler sicher nicht verglichen.

Im Aufsatze „Wie dichtet man aus der blauen Luft“ schreibt Spitteler: „Die Phantasie muß Maleraugen haben, um klare, anschauliche, unvergeßliche Situationen, Handlungen und Gestalten zu schaffen.“ Die Wünschbarkeit einer gewissen visuellen Begabung wird man für den epischen Dichter nicht abstreiten wollen; bezeichnend aber ist, daß Spitteler den Ausdruck „Maleraugen“ braucht. Weiter sagt Spitteler von sich selbst im Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“, als der Kern- und Mittelpunkt aller Poesie gelte ihm das Epos und der Mythos. Also dasjenige Gebiet, wo Dichter und Maler zusammentreffen. „Denn dem Epiker wie dem Maler ist die Erscheinung wichtiger als der Trieb.“[8]) Und doch sagt er andererseits am selben Ort: „Die Dichtkunst hat es nicht mit der konkreten Wirklichkeit zu tun, sondern mit der Gemütsreaktion auf die seelischen Reflexe der Wirklichkeit.“[9]) Mehr der Formulierung nach bringt er Malerei und Epos in Beziehung, wenn er im Vortrag „Über das Epos“ behauptet: „So, wie der Maler das Nachdunkeln seines Bildes in Berechnung zieht, das heißt sich fragt, wie sein Bild nach hundert Jahren aussehen werde, und deshalb sich das glänzendste Rot versagt, wenn er überzeugt ist, daß dieses Rot nach hundert Jahren graubraun aussehen wird, so muß auch der Epiker wissen, was nachdunkelt, also zwar anfänglich Effekt macht, aber nach hundert Jahren tot ist.“ Das gleiche Bild vom Nachdunkeln braucht er auch in seinem Vortrag „Wie dichtet man aus der blauen Luft“. Und endlich heißt es im Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“: „Poesie und bildende Kunst sind einander näher verwandt, als man gewöhnlich annimmt.“ Und doch muß Spitteler selbst zugeben (und zwar am gleichen Ort), daß die poetische Begabung eine durchaus anders beschaffene ist, als die malerische, wenn er sagt: „Die poetische Begabung (im Unterschied zur malerischen und musikalischen) ist dagegen keine spezifische, ja nicht einmal eine einfache, sondern eine Komplikation, und zwar nicht sowohl von Fähigkeiten, sondern von seelischen Zuständen.“ Spitteler sagt, er hätte damals die Überzeugung gehabt, daß was man Talent nenne, nichts anderes sei, als Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. Zu vergleichen ist auch, was er in seinem Aufsatz „Gibt es Dichtertalent?“ schreibt.

Ferner sucht Spitteler Einflüsse seiner malerischen Begabung in seinen Dichtungen nachzuweisen. Dabei will er allzu breites

---

[8]) Ganz ähnlich äußert sich der Dichter nochmals weiter hinten im selben Aufsatze. Nachdem er erzählt hat, wie er Ariost gefunden, fährt er weiter: „Hier auf diesem Punkte der Poesie (gemeint ist das Epos), dem Zentralpunkte, fühlte sich der ehemalige Malerlehrling sofort daheim und zu Hause. Deshalb, weil Malerei und Epos die Hauptsache gemein haben, daß ihnen die äußere Welterscheinung wichtiger ist als das innere Weltgetriebe.“

[9]) Im selben Aufsatze spricht er noch einmal den gleichen Gedanken mit andern Worten aus — wie sich denn Spitteler überhaupt häufig wiederholt — man dichte bekanntlich nicht von außen herein, sondern von innen heraus.

Ausmalen von Licht und Sonnenstrahlen übergehen (was übrigens im „Olympischen Frühling“ keine große Rolle spielt). „Unser Autor erkennt für seine eigene Tätigkeit eine Poesie jenseits der Plastik überhaupt nicht an“, heißt es im Aufsatz „Meine poetischen Lehrjahre“. Und namentlich der sich ausschließende Satz ist höchst charakteristisch: „Keine Szene bringt ihm Befriedigung, ehe sie so herausgearbeitet ist, daß ein Maler sie malen möchte“. Der eben zitierte Ausspruch Spittelers erinnert stark an die Aufstellungen des aus dem Lessingschen Laokoon bekannten Grafen Caylus, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein des Dichters machen wollte.[10])

Und endlich sieht Spitteler noch einen Einfluß seines Malertalentes darin, daß seine Vorliebe für die hellenisch-mythologische Welt nicht dem hellenischen Menschlichkeitsideal, sondern der Farbenwirkung von Fleisch und Bein in Wald, Luft und Meer gelte. Er mag etwa an Stellen in seinem „Olympischen Frühling“ denken wie die, wo Elissa vergeblich vor Poseidon zu fliehen versucht,[11]) denn „ihrer Schultern Schein, der Schenkel lichter Schimmer, des blonden Vliesses sonniger Schweif“ verrät sie stets dem Verfolger, vergeblich verflucht sie den Glanz ihrer Schönheit, der dem Feind als „ein Stern im Waldesdunkeln“ leuchtet, vergeblich ist sie bemüht, mit den Händen „der Wangen Rosen“ und „den Schnee der Lenden“ zu verbergen. Oder als Aphrodite, müde von ihrem ersten Reiseabenteuer, auf einem Älplein ausruht, entschließt sie sich, um die laue Luft zu genießen, die Kleider abzuwerfen:

> Gesagt, und die Gewänder rauschten ihr zu Füßen,
> Im Kreise sie umringend ein Bewundrungskranz,
> Vor ihrer Schenkel Schimmer, ihrer Schultern Glanz.[12])

Gesagt wird allerdings an dieser Stelle nichts über die Farbenwirkung des Körpers in der umgebenden Landschaft, aber man kann sie sich wenigstens ausdenken. Sonst aber dürften die Stellen, auf die der obige Ausspruch Spittelers paßt, recht selten sein. Wäre es anders, so stände das (und von den angeführten Stellen

---

[10]) Lessing, Laokoon, Abschnitt XIV. Weingartner (übrigens ein Musiker) tut Spitteler den Gefallen, zu schreiben: „Bilder auf Bilder zauberte der Dichter vor mein geistiges Auge mit so handgreiflicher Deutlichkeit, daß ich meinte, sie malen zu müssen.“ Ferner schreibt Schubert in einem Kunstwartaufsatz (3. Jg., 1890, S. 214 ff., 227 ff.) in bezug auf „Prometheus und Epimetheus“ folgendes: „Man möchte sich bald den Griffel eines Cornelius wünschen, bald wieder die Palette eines Böcklin, um diesen farbenprächtigen Gemälden augenfällig gerecht zu werden.“ Sogar Widmann versteigt sich in seinen Anmerkungen zur „Eugenia“ zu der Behauptung, die Sommernachmittagsschilderung in „Eugenia“ könne ebenbürtig neben die Koloriteffekte eines Böcklinschen Gemäldes gestellt werden.

[11]) II, 79.

[12]) II, 231.

gilt das sowieso) im Widerspruch zu einem Satze in Spittelers Vortrag „Über das Epos“, wo er sagt: „Auf das Statuenkostüm muß er (der Dichter) verzichten. Nicht aus Zimperlichkeit, sondern aus Geschmacksgründen. Man kann zwar ohne Kleider selig sein, aber nicht im Badekostüm ernst daherkommen.“

Abgesehen von diesen Äußerungen, die sich auf den Einfluß des angeblichen Malertalentes des Dichters auf seine eigenen Werke beziehen, hat sich Spitteler, und zwar im Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“, allerdings ziemlich allgemein geäußert über die Wirkung des Talentes zur bildenden Kunst auf das dichterische Schaffen überhaupt: „Alle diejenigen nun, welche vom Zeichenstift her zur Malerei kommen, werden in ihren poetischen Werken das malerische Ursprungszeugnis zeigen. Kein Taumel, keine Phantastik, kein lauttönender Versgesang, keine Rhetorik, kein Sprachschwall. Dagegen Maß und Ruhe, Streben nach Plastik, also nach Anschaulichkeit, Bedürfnis der Genauigkeit, Sicherheit und Festigkeit. Mitsehen und Miterleben der Szenen bis zur Innigkeit.“

Diese Aussprüche Spittelers dürften zur Genüge sein Bestreben zeigen, Dichtung und bildende Kunst auf die gleiche Stufe zu stellen. Daß ein grundsätzlicher Unterschied zwischen jedem Dichtwerk und jedem Erzeugnis der bildenden Kunst besteht, bedingt durch die Darstellungsmittel der beiden Künste, dürfte heute jedem Gebildeten klar sein. Hingegen wird sich nachher die Frage erheben, ob Spitteler wenigstens das, was man als dichterische Anschaulichkeit bezeichnen kann, in seinem Werk erreicht hat.

Spitteler, der uns keine Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschenkt hat, sucht seine Befähigung zur Schwesterkunst auch dadurch eindringlich darzulegen, daß er bei seiner Naturbeobachtung sehr häufig wenigstens darauf hinweist, daß ein Naturgegenstand zeichnerischen oder malerischen Reiz habe. So heißt es z. B. im Aufsatze „Unsere Promenaden“: „Unsere Wälder wiederholen endlos dieselben Baumspezien, in verschiedenen Kombinationen allerdings, welche durch zufällige, stimmungsvolle Gruppenbildung immer wieder überraschen und dadurch malerische Motive bilden.“ Bei der Beschreibung der Atlasceder sagt Spitteler folgendes: „Immer wiegt bei der Atlasceder das Baumgerippe über die Nadelbekleidung vor. Die Nadeln schattieren die Rippen mehr, als daß sie dieselben verdeckten. Daher ein ungewöhnlich scharfer Linienriß, eine eigentliche Silhouette. Indem aber das borstige Nadelzeug auf den weißen Baumknochen dicke, tiefschwarze Schlagschatten wirft, entsteht durch den plötzlichen Wechsel von Licht und Schatten ein herrliches Motiv für den weichen Bleistift oder noch besser für die weiche Feder. Ist doch schon in der Natur der Baum wie mit Feder und chinesischer Tinte hingezeichnet.“ Aus Anlaß der Erwähnung von Alt-

dorf sagt Spitteler in seinem Buch „Der Gotthard“:[13]) „Ein Städtchen, und wäre es noch so winzig und primitiv, inmitten der Gebirgsnatur, hat immer seinen Reiz. Und zwar, wohlverstanden, auch malerischen Reiz, da die satten Farben der Gartenblumen und die kräftigen kühlen Schlagschatten der Häuserreihen durch keine Naturfarben und durch keinen Baumschatten zu ersetzen sind.“ Immerhin betrachtet Spitteler[14]) die Natur lange nicht so ausgesprochen mit den Augen eines Malers, wie gelegentlich Gottfried Keller, der in der Landschaft, die er anläßlich der Schillerfeier des Jahres 1859 auf der Fahrt über den Vierwaldstättersee sah, sich nur ein malerisches Problem gestellt fühlte.[15]) Spitteler sucht, wie wir sehen werden, bei Betrachtung von Landschaften mehr nach allgemeinen, ästhetischen Gesichtspunkten.

Spittelers Stellung zu Theater, Zirkus und Gartenarchitektur.

Mit Spittelers Veranlagung zur bildenden Kunst — oder sagen wir lieber, mit seiner scharfen Beobachtungsgabe — hängt nach seiner eigenen Aussage[16]) eine Abneigung gegen die Aufführung von Theaterstücken und eine gewisse (allerdings nicht uneingeschränkte) Vorliebe für den Zirkus zusammen, weil jene sein „Malerauge“ beleidigen, dieser es aber erfreut.

In seinem Aufsatz „Über den Wert des Theaters für das poetische Drama“[17]) heißt es: „All diese flimmernde Augenweide (der optischen Effektgruppe) ist nicht nur vom poetischen, sondern sogar vom optischen Standpunkt wertlos, weil unschön. Freilich erhalten wir ja gewisse zauberhafte Beleuchtungseffekte; und ich bin der erste, mich daran zu erfreuen. Allein diese optischen Effekte tragen doch einen ausgesprochen bengalischen Charakter und erinnern an den Zirkus. Dem gegenüber stehen dann positive szenische Häßlichkeiten: Fehler der Perspektive und Proportion und grelles, unnatürliches Licht. Was allein ein wahres Bild zusammen bringt, die vermittelnden Schattenstufen und die vereinigende Luft mit ihrer Perspektive, fehlt hier. Der Regisseur mag Berge, Täler, Städte, Ströme und Himmel erscheinen lassen, es gedeihen niemals Landschaften, es bleibt immer eine Handels- und Gewerbeausstellung... Wer die Summe aller optischen Sünden eines Bühnenbildes erfahren will, der schlage die erste beste Nachzeichnung eines solchen auf, wie man sie in unsern illu-

[13]) Der Gotthard, S. 156.

[14]) Die angeführten Beispiele lassen sich noch vermehren. So erwähnt Spitteler im „Gotthard“, S. 139, die Gegend eine Viertelstunde herwärts von Wassen als hübsches Zeichenmotiv. S. 51 sagt er, das Dörfchen Wassen biete Anlaß zum Zeichnen.

[15]) Keller, Nachgelassene Schriften und Dichtungen, 3. Aufl., Stuttgart und Berlin 1893, S. 38 f. (Aufsatz „Am Mythenstein“).

[16]) Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“.

[17]) Sonntagsblatt des „Bund“, 1887, S. 86.

strierten Zeitungen nur zu häufig findet; dann vergleiche er dieselbe mit der Nachzeichnung irgend eines Gemäldes oder eines Naturbildes. Wie jenes unter allen Umständen abscheulich aussieht! wie es selbst hinter dem schwächsten Werk eines Bildners noch um eine unendliche Länge zurück bleibt!"

Der Aufsatz „Aus dem Zirkus" in den „Lachenden Wahrheiten" beginnt folgendermaßen: „Der ästhetische Wert des Zirkus ist kein geringer, da körperliche Kraft- und Kunstleistungen Anmut zum Lohn eintragen. Der Zirkus als eine Anstalt der höheren Gymnastik im Dienst der Ästhetik aufgefaßt und dementsprechend geleitet, müßte unfehlbar für den bildenden Künstler und den Freund der bildenden Kunst eine Anschauungsschule ersten Ranges werden, wie er es tatsächlich jetzt schon ist, trotz seiner Grundsatzlosigkeit, Unsicherheit und Unzulänglichkeit."[18])

Mit Spittelers starker Beobachtungsgabe und -lust ist auch seine Stellung zu manchen Fragen der alltäglichen Ästhetik zu erklären, wovon der Abschnitt „Natur"[19]) in den „Lachenden Wahrheiten" und zahlreiche seiner Feuilletons Zeugnis ablegen. Im Aufsatze „Nadelholz und Architektur" tritt er gegen die absichtliche" oder „künstlerische" Unordnung im Garten auf, da ein solcher kein „zufälliger Schnitz Natur mit einem Zaun darum" sei. Ähnlich sagt er in seinem Essay „Unsere Promenaden": „Gärten können niemals Landschaftsbilder en miniature bieten, wie man irrtümlicherweise im vorigen Jahrhundert, als man den sogenannten englischen Gärten nachstrebte, glaubte." Er befürwortet eine Verteilung der Pflanzen in der Weise, daß sie einander gegenseitig heben und ein ruhiges Bild vorstellen. „Wir erfahren", schreibt er in dem erwähnten Essay, „indem wir aus dem tiefen Schatten eines Kastanienbaums unter dem zitternden Halbdunkel einer Weide vorüberschreiten, oder indem wir die Breitdächer der Platanen gegen die Kuppeln der Linden vertauschen, oder indem wir aus den blauschwarzen Fichten einen gelbgrünen Magnolienbaum blühen sehen, ganz neue Kontrastschönheiten." Damit sich die Pflanzen in dieser Weise gegenseitig heben, ist eine regelmäßige Anordnung notwendig. Für die Regelmäßigkeit als für ein „oft verkanntes Schönheitsprinzip" tritt er energisch ein. „Dieselbe steht im denkbar schlechtesten Rufe beim Publikum, und siehe da, die Gartenkunst arbeitet immer wieder von neuem nach dem Prinzip der Regulierung und strengen Sonderung. Das kommt daher, daß die Fachleute die Erfahrungen sammeln und prüfen, während das Laienpublikum nach Doktrinen

---

[18]) Am Zirkus hat er nur Freude, soweit dort körperliche Kraft- und Kunstleistungen produziert werden. Im Vortrage „Meine poetischen Lehrjahre" erklärt er seine Freude am Zirkus (und am Ballett) mit dem Wohlgefallen an der Eurythmie der Bewegung.

[19]) In der 3. Auflage sind die Aufsätze zu finden unter dem Titel „Natur und Sprache".

vorurteilt. Eine Doktrin und ein Vorurteil aber ist das Verlangen nach Unregelmäßigkeit; dasselbe entsteht wie der Ruf nach Natur bloß als Reaktion gegen den Pedantismus und ist als solche zwar mitunter berechtigt, allein zum Prinzip erhoben ungerecht, weil parteiisch.“ Ebenso weist er aber die absolute Symmetrie des französischen Gartenstils ab, „welcher die innere Regel äußerlich faßte“. Im Aufsatze „Unsere Promenaden“ heißt es: „Nur darf sich freilich das ordnende Prinzip nicht vordrängen; wir wollen keine Lineale und Zirkel verspüren. Und in letzterem Punkt sündigen allerdings kleinere Stadtanlagen notgedrungenerweise; die im Verhältnis zum umschlossenen Inhalt überzähligen, dabei geschniegelten und polizeilich abgezäunten Wege verunzieren unsere Promenaden; denn die Promenaden sind nun einmal zum Promenieren bestimmt. Läßt sich doch selbst in umfangreichen und einsamen Parks der Fehler nicht gänzlich vermeiden.... Das Ideal muß immerhin festgestellt werden, und dieses lautet: überwundene, überwucherte Regelmäßigkeit; die herrlichsten Baumgärten, die Europa besitzt, z. B. Coburg, Wilhelmshöhe und Frederiksborg bei Kopenhagen waren ursprünglich nach pedantischer Versaillerschablone zugeschnitten, die Natur aber hat sie seither überwuchert, und diese Kombination spottet jeder englischen, d. h. wildnatürlichen Unregelmäßigkeit.“

Als erste Stufe der ästhetischen Betrachtung kommt bei der Gartenarchitektur der Garten allein in Frage. Absoluten Selbstzweck kann er nicht haben, sondern er gehört zum Hause. Da ist denn die Forderung, die Spitteler in den „Lachenden Wahrheiten“ aufstellt, ganz selbstverständlich, nämlich daß Garten und Haus wie in der italienischen Renaissance ein Gesamtbild darstellen sollen, nicht aber ist es wünschbar, daß das Haus durch englische Parkwildnisse versteckt werde. Nadelhölzer aber sind nach Spittelers Meinung das beste Mittel, das Haus aus der Umgebung herauszuheben. Ein Steinhaus bedarf nämlich zur Folie eine dunkle Farbe, darum schätzt er die Zypresse als den wertvollsten Gartenbaum. „Nadelholz wirkt wie Säulen und Pfeiler, also architektonisch. Nicht bloß durch die Gestalt, sondern auch durch Farbe und Schattenbildung. Eine Mitte, ein oben und unten, ein vorn und hinten im Garten: kurz, Proportion und Perspektive gelingt überzeugend, das heißt einfach und übersichtlich, nur mit Koniferen.“ Nadelholz ist auch unersetzlich zum Hintergrund von Blumen. „Blumengärten ohne Nadelholzfolie mögen sie auch wahre Paradiese sein, wirken wie Farbengewimmel ohne feste Zeichnung.[20]) Dazu haben die Nadelholzbäume den Vorteil, daß sie jahraus jahrein dasselbe Aussehen haben, während die Laubbäume

[20]) Solche und ähnliche Vergleiche (ein anderer findet sich auf S. 33) zeigen auch ein gewisses Verhältnis Spittelers zur bildenden Kunst und vielleicht zugleich das Bestreben, dies Verhältnis deutlich hervortreten zu lassen.

einem während der Hälfte des Jahres „Besenstiele“ ins Gesicht strecken.“

Über die zweite Stufe, die Zusammenstimmung mehrerer von Gärten umgebener Häuser, redet Spitteler nirgends, dagegen wohl über die dritte, über die Einordnung eines ganzen Komplexes von Häusern in eine Landschaft. „Die Einfügung einer Stadt in die umgebende Landschaft erregt stets meine besondere Aufmerksamkeit. Im allgemeinen stehen in dieser Beziehung die saubern Mittel- und Kleinstädte am vorteilhaftesten da; sie sitzen mitunter wie glänzende Juwele in den Bergen, Wäldern oder Matten drin, die Naturschönheit nicht unterbrechend, sondern sie erhöhend. Davon kann selbstverständlich bei Großstädten selten die Rede sein, nie bei solchen, welche auf dem platten Teller in gleichförmiger Ebene liegen.“ [22]) Aus den angeführten Äußerungen Spittelers tritt ein warmes Interesse für Fragen der alltäglichen Ästhetik deutlich zutage. Nicht vergeblich ist er denn sozusagen von Anfang an Mitarbeiter des „Kunstwart“ gewesen, der sich stets mit solchen und ähnlichen Kulturfragen in ganz besonderer Weise beschäftigte.

Speziell mit Spittelers Beobachtungsgabe hängt seine außerordentliche Vorliebe für einen bestimmten Naturgegenstand, für den Baum, zusammen. „Wer ... gewohnt ist, die Natur mit verweilendem Blick zu genießen, dem bedeutet ein neuer Baum ein neues Gedicht, oder wenn man lieber will, eine neue Welt. Und in der Tat, was für eine gewaltige Summe ganz eigenartiger unersetzlicher Schönheiten umschließt das Weichbild eines Baumoriginals! Wer hätte nicht schon die königliche Majestät eines Nußbaums am Genfersee oder auch in unserer Rheinlandschaft bewundert, oder die herbe, knorrige Kraft der Eiche, oder die buschige Weichheit der Buche mit ihrem unvergleichlichen Schmelz! Da bildet nicht allein das Blatt, sondern der Zweig und die Kronenbildung, nicht allein die Form, sondern die Färbung und ihr Kontrast mit dem Stamm und dem Boden und tausend verwandten Dingen einen Quell ganz eigenartigen und unerschöpflichen Vergnügens.“ [23]) Dann führt er weiter aus, nicht überall seien die einzelnen Baumspezies in überzeugenden Exemplaren vorhanden, aber selbst ein verhältnismäßig verkümmerter Vertreter einer Baumgattung sei noch im Stande, uns „eine gewaltige Summe von spezifischer Schönheit auszuzahlen“, und diese Tat-

[21]) Im Gegensatz zu dem abschätzigen Urteile, das durch das Wort „Besenstiele“ über den Anblick unserer entblätterten Laubbäume zum Ausdruck kommt, rühmt er im Aufsatze „Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?“ die herrlichen Abwechslungen, welche die winterlichen Wälder und Kulturbäume durch die bloße Form ihrer entlaubten Äste bieten.

[22]) Aufsatz „Das neue Berlin“.

[23]) Aufsatz „Unsere Promenaden“. In ähnlicher Weise wie hier charakterisiert Spitteler den Formenreichtum der Bäume im Aufsatze „Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?“ (Lachende Wahrheiten).

sache berechtige zur Anpflanzung exotischer Zierbäume. „Hauptsächlich um dieser dendrologischen Offenbarungen willen gewährt eine europäische Reise in der Richtung nach Süden ein so fortlaufendes Entzücken, und die Hauptstationen derselben, jene, an welchen die plötzlichen Bereicherungen erscheinen: Stockholm, Kopenhagen, Bonn oder Heidelberg und Genua.“ Spittelers Vorliebe für den Baum läßt ihn ebensoviel Genuß aus Gärten und Parkanlagen wie aus der freien Natur schöpfen. „Absolut reich sind Kunstpromenaden durch die Menge edler Büsche und Bäume, welche wir im Freien zum größeren Teil gar nicht, zum kleineren Teil nur selten finden. Unsere Wälder, die doch keine üppigen Paradiese, sondern Sammlungen von Nutzhölzern vorstellen, geben uns ja eine sehr beschränkte Zahl von Baumspezies.“ [24]) Dieser seiner Vorliebe für edle Büsche und Bäume hat Spitteler Ausdruck verliehen namentlich durch seinen Aufsatz „Das Cederntrio“. Ferner tritt er im Aufsatze „Jeremias im Garten“ für alle möglichen immergrünen Gewächse, wie Thuya, Lebensbaumzypressen, Taxus, Buchs, Stechpalme usw., ein, obschon sie in den Augen mancher Leute „tödeln“, das heißt an den Friedhof erinnern. Den höchsten Preis in bezug auf Bäume hat Spitteler dem Park von Wilhelmshöhe zuerkannt. „Wer ahnen will, was der Schöpfer etwa fühlte, als er den Baum erdachte, der sehe Wilhelmshöhe; schwerlich dürfte sich in Europa Ebenbürtiges finden.“ [25]) Und weil Spitteler selbst das Sehen der Bäume so viel Freude bereitete, wünscht er, daß man auch die Jugend die Bäume sehen lehre. „Die Knaben und Mädchen wissen zwar mancherlei von Monocotyledonen und Dicotyledonen, allein wir wohnen in Europa und nicht in Cotyledonien, und es wäre nicht übel, wenn einer die Bäume, die er bedichtet (und welcher Jüngling dichtete nicht vom Flüstern in den Rüstern!) einmal gesehen hätte.“ [26])

Spittelers Landschaftserlebnis.

Jugendeindrücke.

Mindestens ebenso charakteristisch für eine gewisse optische Veranlagung Spittelers als die jugendlichen Versuche in der bildenden Kunst und die Anhänglichkeit, die er derselben zeitlebens bewahrt, ist die ungeheure Eindrucksfähigkeit für landschaftliche Schönheit, die er während seines ganzen Lebens an den Tag legte. Ein bleibendes Zeugnis dafür sind seine Bücher „Meine frühesten Erlebnisse“ und „Der Gotthard“, ferner seine Aufsätze

[24]) Aufsatz „Unsere Promenaden“.
[25]) Ebenda.
[26]) Ebenda. Gleich wie hier tritt Spitteler im Aufsatze „Allerlei Bemerkungen zu allerlei Unterricht“ (Lachende Wahrheiten) für den Übergang von der wissenschaftlichen zur ästhetischen Botanik ein.

über landschaftliche Fragen, und nicht zum wenigsten seine Dichtungen.

Schon in der allerersten Jugendzeit will Spitteler in ganz außerordentlichem Maße empfänglich für landschaftliche Schönheit gewesen sein. Er hat allerdings auch das Glück genossen, die ersten Kindheitsjahre auf dem Lande zu verleben, und zwar in einer fruchtbaren, rings von weiten, waldigen Bergrücken eingerahmten Gegend. Seine landschaftlichen Jugendeindrücke erzählt er uns in seinem Buche „Meine frühesten Erlebnisse". Es erhebt sich hier aber die Frage, wie weit dieses Werk als zuverlässig zu betrachten ist. In diesem Punkt möchte ich mich dem Urteil Altweggs anschließen: „Man fragt sich zwar billig..., ob denn in so frühen Jahren solches Erleben und solches Behalten ein Ding der Möglichkeit sei. Da und dort hat wohl auch die Erinnerung, als im Kalender schlecht beschlagen, sich in den Zeiten geirrt, da und dort die Verwechslungskunst der Phantasie die Scheidewand eingerissen zwischen Erlebtem und Gehörtem, eigenem Entsinnen und Bericht der Angehörigen.[27]) (Die beiden letzten Wendungen sind Spittelers eigenen Äußerungen entnommen.) Aber alles kurzerhand ins Reich der Fabel zu verweisen oder als bloße Rückverlegung aus späterer Lebenszeit zu erklären, das verbieten die Ergebnisse der neueren Kinderforschung." Altwegg beruft sich im besonderen auf das Werk von Stern „Psychologie des Kindes". Das Wichtigste bei der ganzen Sache scheint mir das zu sein, daß Spitteler versucht, aus seiner jetzigen Persönlichkeit seine Kindheit zu erklären, dort schon die Ansätze zu seiner späteren außergewöhnlichen Entwicklung zu suchen, zu zeigen, daß er damals schon der bedeutende Mensch war, der er heute ist, oder daß er wenigstens schon damals eine ganz ungewöhnliche Aufnahmefähigkeit entwickelte. Das Buch erscheint mir als mindestens ebenso charakteristisch für den Spitteler von heute, als für das kleine Kind Spitteler. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gewinnt das Werk an Interesse, seine unbedingte Zuverlässigkeit wird einigermaßen problematisch. Immerhin dürfte es im ganzen vielleicht doch zutreffend sein — wohl auch in bezug auf die landschaftlichen Erlebnisse —, wenn Spitteler sagt: „Mein Gedächtnis hat zwar scharf das Was und Wie, nicht aber ebenso scharf das Warum aufbewahrt."[28])

Schon in dem Fazit des ersten Lebensjahres „Viel Liebe und viel Gras" macht die Hälfte ein landschaftliches Erlebnis aus. Ferner erzählt Spitteler, daß auf größere Neuigkeiten, die er am Tage gesehen habe, nachts ein wahrer Traumsturm gefolgt sei. Charakteristischerweise ist das einzige Beispiel dieser Neuigkeiten, das er namhaft macht, ein landschaftliches Erlebnis:

---

[27]) Altwegg, I, S. 1.
[28]) Aufsatz „Jakob Burckhardt und der Student".

der erstmalige Anblick strömenden Wassers. Ähnlich berichtet er an anderer Stelle, daß, als er in Basel einmal einen mitten in der Stadt gelegenen Berg mit Bäumen und Bänken erstiegen habe, nachher seine Träume davon erzählten. Ferner deutet es auf die ungeheure Intensität des Erlebens äußerer sinnlicher Eindrücke hin, wenn er sagt:[29]) „So entsinne ich mich ergriffen, wie vor einem ernsten, erhabenen Kunstwerk, wie und wo — ich könnte die Stellen zeigen — ich zum ersten Male meines Lebens einen Wald schaute, einen Regen im Freien erlebte, einen Fluß strömen sah, und ähnliches.“ Von seinem ersten Reischen berichtet er, daß es ihm gar nichts bedeutet habe, als sein Großvater mit der Geißel in die Weite gezeigt und gesagt habe: „Sieh dort, das ist Basel.“ Sein Auge sei noch nicht reif gewesen, eine Fernsicht zu lesen. „Dagegen“, fährt er fort, „der Anblick in der Nähe, ein mit langen, hohen, magern Bäumen umstandener Fluß, machte mir einen tiefen Eindruck. Das war das erste Mal meines Lebens, daß ich eine Gruppe von landschaftlichen Dingen als Einheit zusammenzufassen und Stimmung daraus zu schöpfen verstand. Der Eindruck jener Flußlandschaft ist denn auch zeitlebens in meinem Herzen lebendig geblieben.“[30])

Die Landschaftserlebnisse werden, je älter der Knabe wird, desto lebhafter, gefühlsbetonter. So berichtet er im Kapitel „In Waldenburg“:[31]) „Auf der Fahrt nach Waldenburg machte mir, ähnlich wie einst während der Baslerfahrt, ein Landschaftsbild den nachhaltigsten Eindruck; und wieder war es, wie damals, ein Flußufer. Hinter dem sogenannten „Bubendorfer Bad“ zweigt ein Seitenweg über eine Brücke nach dem Dorfe Bubendorf ab. Beim Vorüberfahren ist weder der Bach unter der Brücke, noch der Talboden und Bubendorf selber zu sehen, die Besonderheit des Lichtes jedoch flüstert von geheimnisvollen Gegenden im unsichtbaren Hintergrund. Beim Anblick dieses Brückenbildes verspürte ich so neue und befremdende, so weit vom Verstande entfernte Gefühle, daß ich mich ihrer schämte.“ Von Waldenburg aus macht er mit dem „Salomeli“, einer weiblichen Verwandten, einen Ausflug[32]) in ein „geheimnisvolles, dämmerdüsteres, doch keineswegs finsteres Waldverließ“, das den Namen „Münsterli“ führt. „Kein anderer Fleck Erde“, berichtet Spitteler, „hat mir jemals wieder eine solche innige Zustimmung abgewonnen, wie das Münsterli unter der Obhut des Salomeli.“ Bei der Beschreibung des Ausflugs, den er mit seiner Mutter nach Bern unternahm, sagt Spitteler:[33]) „Jede Neuigkeit längs des Weges, und wäre es auch

[29]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 4.
[30]) Ebenda, S. 16.
[31]) Ebenda, S. 48.
[32]) Die Begebenheit ist ausführlich erzählt in den „Frühesten Erlebnissen“, S. 52 ff. (Abschnitt „Der Wasserfall“).
[33]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 90 ff.

nur eine Baumgruppe oder Matte (wieder sind die namhaft gemachten Beispiele von Neuigkeiten nur landschaftlicher Art) wurde von uns als Abenteuer empfunden und mit durstigen Blicken eingesogen." Auf der Paßhöhe des Hauensteins stieg er mit der Mutter aus, um den erquickenden Weg jenseits hinunter zu Fuß gehen zu können. „Ein lieblicher Obstbaumgang umfing uns mit einladendem Düster und durch die Fenster des Baumgangs grüßten freundliche Häuserchen und Baumgärtchen. Von Heimatglück beseelt, nahm die Mutter mich fröhlich an der Hand, und wir tänzelten zusammen lustlachend den ergötzlichen Baumgang hinab." Spittelers Landschaftserlebnisse sind nicht so armselig, daß er nur einer einzigen Gegend den Preis zuerteilen würde. Obschon er kurz zuvor vom „Münsterli" in den höchsten Lobestönen sprach, hindert das gar nicht, daß er das Glück, das er mit seiner Mutter auf der Fahrt von Lohn gegen Bern hinunter empfand, mit noch wärmeren Farben malt: „Wie wir dann den Berghang hinunterrollten, zwischen Matten und Feldern im Abendsonnenschein, der tiefen Ebene zu, jubelten unsere Augen vor Entzücken. Etwas Schöneres, schien uns, könnte es auf der ganzen Welt nicht geben. Ich zweifle an der Möglichkeit, daß ein Hochzeitspaar, das über die Alpen nach Italien hinunter fährt, ein seligeres Reiseglück genieße, als meine Mutter und ich, als wir von Lohn in die Ebene hinunterfuhren." [34])

Verhältnismäßig sehr früh lernt Spitteler auch Höhen und Fernen einer Landschaft erfassen. Er weiß allerdings nicht mehr, wie in den andern angeführten Fällen, genau wann und wo. Immerhin erklärt er ganz bestimmt, daß er in der Juralandschaft und nicht in den Alpen Luft und Licht, Höhe und Ferne geschöpft habe. [35])

Spittelers erste Natureindrücke, die an und für sich schon stark waren, da sie in den frühesten Kinderjahren empfangen worden sind, wurden noch dadurch vertieft, daß sie aufgenommen wurden in Gegenwart ihm lieber Menschen. Er sagt selbst: „Überhaupt schafft es ja ein ganz anderes Gemütsverhältnis zur „Natur", das will sagen, zu den irdischen Dingen unter freiem Himmel, wenn man sie im frühesten Kindesalter erlebt, als wenn man

---

[34]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 102. In dem in Anm. 1 zit. Brief an Frey gibt er wieder einer andern Landschaft den Preis, dem Weg von Langenbruck nach Hägendorf durch die „Klus". Dort habe er den stärksten Natureindruck gewonnen. Jene Gegend sei für ihn „das Schönste alles Schönen". In den „Frühesten Erlebnissen" macht er nur eine andeutende Bemerkung über die Klus (S. 95). aus der man aber sieht, daß der dort gewonnene Natureindruck sich ihm tief einprägte. Nachdem er erzählt hat, wie das Erlebnis der Klus seine Dichtung befruchtete, fährt er weiter: „Diese ewige Wiederkehr der Klus spricht für sich genug und enthebt mich der schwierigen, ja unmöglichen Aufgabe, zu schildern, was ich alles empfand, als ich zum ersten Mal durch die Klus fuhr."

[35]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 135.

sie erst nachträglich durch Spaziergänge und Ausflüge kennen lernt. Vollends, wenn ihre erste Bekanntschaft auf dem Grund und Boden des Familieneigentums geschlossen wird, entsteht etwas wie Seelenverwandtschaft mit den Dingen. Die trauten Gestalten der Angehörigen färben auf das Gefilde ab. Aus diesem Grunde, ich meine, weil ich als kleines Kind die „Natur“, also die Landschaften der Erdoberfläche nie anders als in Gesellschaft der Meinigen gesehen habe, wird mir das, was andere Naturgefühl nennen, zum Heimatgefühl.“ [36])

Spitteler und die Alpen.

Unstreitig das bedeutendste Landschaftserlebnis des Dichters neben der Jugendbekanntschaft mit dem Jura sind die Alpen, im besondern das Gotthardgebiet im weitern Sinne.

Das Buch „Der Gotthard“, das offenbar die Frucht zahlreicher Reisen in jene Alpengegend darstellt, nennt er selbst eine Art Bädecker. Auffällig ist hier gegenüber den „Frühesten Erlebnissen“ das veränderte Verhältnis zur Natur. Es dürfte also am Platze sein, zunächst die neue Einstellung des Dichters zur Landschaft zu charakterisieren, um dann umso besser zu verstehen, was er über sie aussagt.

Seine landschaftlichen Jugenderlebnisse hat er alle zu einer Zeit gemacht, wo man noch im höchsten Grade aufnahmefähig und noch gar nicht kritisch eingestellt ist. Dazu wurden sie verstärkt durch das in diesen Jahren sich noch ganz natürlich ergebende Zusammensein mit lieben Menschen. Einige Jahrzehnte später schreibt Spitteler in seinem Aufsatze „Uto“ über sein Verhältnis zur Natur folgendes: „Ich bin nicht bloß kein Naturschwärmer, sondern ein abgesagter Feind aller Naturschwärmerei. Mit dem Herzen in neblichten Gefühlssphären herumzugabeln, vor Entzücken über einen Anblick sich einer blind begeisterten ästhetischen Besessenheit hinzugeben — dagegen hege ich eine wahre Idiosynkrasie. Man nenne mich nüchtern — meinetwegen — aber ich kann nun einmal nicht umhin, selbst die Naturgenüsse zu kontrollieren, zu bemessen und zu charakterisieren, die Vorzüge jeder Landschaft gegen ihre Mängel abzuwägen“. [37]) An Stelle des rein menschlich-gefühlsmäßigen Erfassens eines Landschaftsbildes tritt eine vorwiegend ästhetische Betrachtung. Die erste Art des Landschaftsgenusses erscheint Spitteler

---

[36]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 42.

[37]) In dem erwähnten Aufsatze hat sich auch unser Ütliberg neben allem Lob eine scharfe Kritik des Dichters gefallen lassen müssen. Er rügt am Ütliberg „einen zwar häufigen, aber dürftigen, kümmerlichen Waldwuchs, einen zwar reich gegliederten, doch nicht sonderlich abwechslungsreichen Bau, viel Wind und viel Sonnenblendung auf dem Gipfel, zu Füßen aber ein allzu unendliches, ebenes Festungsglacis (aber nicht von Eis!), das schon manchem zu einer Seufzerstätte geworden ist.“

allerdings stets als die höhere, glückbringendere, und da sie sich in vorgeschrittenem Alter nicht mehr ohne weiteres von selbst ergibt, außer wenn man an einem Ort in besonderem Maße Glück oder Leid erlebt, rät er im „Gotthard" Reisen in Begleitung eines Menschen zu unternehmen, mit welchem uns ein näheres geistiges und gemütliches Verhältnis, kurz ein Freundschaftserlebnis verbindet. „Teils die Gespräche, teils die gegenseitige Fürsorge, die sich unter den genannten Bedingungen während der gemeinschaftlichen Reise entwickelt, schaffen eine gehobene Seelenstimmung, welche die Landschaftsszenen besonders rein widerspiegelt, zunächst in der Gegenwart, später in der Erinnerung.[38]) So wird der „untätige" Naturgenuß[39]) vermieden, dem ja bekanntlich auch Gottfried Keller nicht hold war, sagt er ihm doch im „Grünen Heinrich" nach, daß er das Gemüt verweichliche.[40]) Bei vielen seiner Wanderungen ist Spitteler offenbar allein gewesen oder wenigstens nicht in der erwünschten Gesellschaft und hat dabei, wie er das vom Touristen im allgemeinen sagt, zwar vieles bemerkt, aber wenig geschaut. Daneben hat aber einfach auch die unmittelbare Naturbegeisterung nachgelassen zugunsten einer kühleren, objektiven, vorwiegend von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmten Betrachtung. Dies ist jedenfalls ein Vorgang, der sich häufig bei reifen Menschen einstellt, geschweige denn bei einem so überzeugten Kulturmenschen wie Spitteler einer ist, der im Roman „Imago" den Helden Viktor (und der Held hat sicher manche Züge von Spittelers eigener Persönlichkeit, da es ja „sein" Roman ist) sagen läßt, er gestehe offen, in einem tadellos sitzenden Zylinderhut mehr Seele und Geist zu entdecken, als in einem Sonnenaufgang: „denn einen Sonnenaufgang kann ein Mammut begreifen: einen Zylinderhut dagegen bloß ein Kulturmensch von feinem Geschmack".[41])

Immerhin hat Spitteler auch bei seinem Kontrollieren, Bemessen und Charakterisieren der Naturgenüsse nicht weniger Freude empfunden, als bei der unmittelbaren Begeisterung der Jugendzeit, sagt er doch im „Gotthard": „denn die Tätigkeit der Vergleichung an sich fördert den Genuß, weil Vergleichung die Beobachtung schärft".[42]) Keineswegs aber ist Spitteler bei seiner kritischen Landschaftsbetrachtung zum trockenen Schablonenmenschen geworden, tröstet sich doch der des Anschauens der schönen Welt nimmermüde Dichter im selben „Gotthard":

---

[38]) Der Gotthard, S. 243 (Abschnitt „Über Naturgenuß").

[39]) Allerdings ist Spitteler auch kein Freund des andern Extrems, der Gipfelstürmerei, wie aus Imago (S. 96), dem Gedicht „Segelfalter" in der Sammlung „Schmetterlinge", und namentlich dem Aufsatze „Die „Entweihung" der Alpen" hervorgeht.

[40]) Keller, Der grüne Heinrich, I, S. 141, 45.—49. Aufl., Stuttgart und Berlin 1907.

[41]) Imago, S. 97.

[42]) Der Gotthard, S. 86.

„Schönheit zu nummerieren und genau zu taxieren, hat ja weder Zuverlässigkeit noch Zweck“.[43])

Spitteler beleuchtet im „Gotthard“ die verschiedenartigen Landschaftseindrücke kritisch und kommt so gelegentlich dazu, bis dahin so ziemlich allgemein gültigen Urteilen zu widersprechen. Die eindrucksvolle Wirkung der Schöllenen knüpft er an mancherlei „Wenn“ und „Aber“. Dagegen erteilt er den höchsten Preis dem auf der Südseite gelegenen Tremolatale, das er in allen Tonarten lobt und schließlich das Trumpfaß des Gotthard nennt.[44])

Fragen wir im allgemeinen, was Spitteler an der schweizerischen Alpenlandschaft einer Gegend wie etwa der gleichförmigen osteuropäischen Tiefebene gegenüber als besonders schön empfindet, so gibt er uns im „Gotthard“ folgende Antwort: „Das vor allem verleiht ja der Schweiz ihren eigenartigen Wert für den Wanderer, daß hier die Natur auf Schritt und Tritt individualisiert erscheint. Dies gleicht nicht jenem, und eines ersetzt niemals das andere“.[45])

Spitteler beschreibt im „Gotthard“ lediglich das Haupttal und die gangbarern Nebentäler und läßt die flankierenden Gebirgsstöcke ganz weg. Nicht wenige, die zum „Gotthard“ griffen, mögen daher enttäuscht gewesen sein, da darin gar keine Hochtouren beschrieben sind. Das hat zwei Gründe. Einmal den, daß sich Spitteler für seine Bergreisen den Wahlspruch: „Sich anzustrengen liegt nicht in olympischen Bräuchen“ als richtunggebend ausersehen hat. Er sagt das übrigens verschiedene Male ganz offen in seinem Buche. So z. B. schreibt er:[46]) „Als ziemlich

---

[43]) Der Gotthard, S. 146.

[44]) Im „Bädecker“ der Schweiz (35. Aufl.) wird das Tremolatal mit dem Epitheton „öde“ charakterisiert. Die Schöllenenschlucht wird zwar nicht besonders gelobt, aber doch mit dem üblichen Sternchen hervorgehoben. In dem zitierten und andern ähnlichen Urteilen kommt übrigens ein gewisser Widerspruchsgeist Spittelers zum Ausdruck, auf den er selbst in den „Frühesten Erlebnissen“ aufmerksam macht (S. 84).

[45]) Der Gotthard, S. 153. Allerdings muß gesagt werden, daß Spitteler, der sich sonst oft widerspricht, wohl keinem seiner Sätze so häufig widersprochen hat, wie gerade diesem, und zwar im selben Buche. Einige der betreffenden Stellen sollen namhaft gemacht werden. S. 68 heißt es: „Dort (nämlich im Reußtal) hatte jeder Berg sein eigenes Antlitz. Wer nur einmal den Bristenstock gesehen, kann ihn weder verwechseln noch vergessen. Dagegen im Tessin gleicht eine Kuppe der andern; es sind gigantische Steinblöcke, Mauern, Wände, einige höher, andere tiefer, aber ohne wesentliche Verschiedenheit.“ S. 133 charakterisiert er die Biaschina folgendermaßen: „Stets ein und dasselbe Bild einer großen weiten Gebirgseinöde.“ S. 189 schreibt er über die Strecke Hospental-Gotthardpaßhöhe: „Ein langgestrecktes Einerlei, das nur an seinem ersten Anfang über Hospental und hierauf wieder gegen das Ende hin... markante Gegenständlichkeiten aufweist. In der Zwischenstrecke Einförmigkeit.“ S. 283 nennt er den Talboden zwischen Stans und Engelberg bis Grafenort eine Gegend, wo nach stundenlangem Wandern noch ungefähr das nämliche Landschaftsbild vor Augen stehe, wie am Anfang des Marsches.

[46]) Der Gotthard, S. 152.

verwöhnter Stadtmensch werde ich den Leser nicht über Gletscherschründe oder in unwegsame Einöden und Wildnisse verleiten. Wohin kein erträglicher und gefahrloser Pfad führt, mit einer menschenwürdigen Herberge zum Übernachten, darf man mich nicht suchen.... Entbehrungen... und übermäßige Anstrengungen empfinde ich als Körperstrafen und zwar, wie ich mir schmeichle, als unverdiente, weswegen ich mich ihnen einfach entziehe". In einem fulminanten Artikel in der „Neuen Zürcher Zeitung" betitelt „Die „Entweihung" der Alpen" (einem Aufsatz, worin er für die Berechtigung der Jungfraubahn eintritt), der sämtliche Vorzüge des Spitteler'schen Feuilletonstils zeigt, schillernd in allen Regenbogenfarben von der strengen, nüchternen Sachlichkeit über die gelinde Ironie und die beißende Satire bis zum blutigsten Hohn, macht er sich lustig über die „Gebirgseremiten", die „Bergfexe", die „Felsenkraxler", die „Gipfelstürmer", die in der unkultivierten Bergwelt ihr Wesen treiben, wohin es ihn nicht im mindesten zieht. „Machens sich die Herren da oben bequem, gucken in jede Gletscherspalte, legen sich quer über die Schründe, pendeln an ihren Picken, wippen sich am Seile in die Abgründe, schaukeln auf den Felsgräten, ein Führer im Norden und der andere im Süden hangend, stampfen Schneewächte hinunter und bröckeln Steinlawinen los, setzen sich auf ihre Salva venia und rutschen auf den Hosen ins Tal wie die Schulbuben, errichten Triumphzeichen und Siegesmale, verstecken Flaschen und Salami in die Höhlen, streichen die Felsen rot an, teilen die Alpen unter sich in Sektionen wie einen Osterfladen und jammern nachher über die „Entweihung" der Alpen".

Der andere für uns wichtigere Grund, warum sich Spitteler nicht als Freund von Hochtouren erweist, ist ein ästhetischer: aus unmittelbarer Nähe betrachtet, empfindet er eine Versammlung von „Gletscherklötzen" nicht mehr als schön, sondern als drückend. Zudem verlangt er von einer Landschaft, die ästhetisch wirken soll, daß sie Spuren menschlicher Kultur aufweise. Er schreibt darüber in seinem Feuilleton: „Die „Entweihung" der Alpen" folgendes: „Der Begriff einer Landschaft im ästhetischen Sinne, also im Sinne eines einheitlichen Stimmungsbildes verträgt nicht bloß Spuren menschlichen Daseins und menschlicher Kultur, sondern er setzt dieselben als erste, strengste Bedingung voraus, so sehr, daß ohne solche Spuren nur eine seelenlose Agglomeration von Gegenständen, niemals ein Bild entsteht".[47]) Dieser sein

[47]) Vgl. Gustav, S. 55. Auch diesem Satze widerspricht Spitteler an einer andern Stelle seiner Werke. Dort, wo er in seinen „Frühesten Erlebnissen" (S. 95) auf den mächtigen Eindruck zu sprechen kommt, den ihm einst die Klus machte, hebt er ausdrücklich hervor, daß damals die Klus ganz anders aussah als heute. „Damals war die Klus ein abenteuerlicher Engpaß, heute ist sie eine häßliche, weite, staubige Fabrikwüste."

Standpunkt kommt ganz deutlich zum Ausdruck im „Gotthard". Wenn man die Gletscher von der sichern Eisenbahn aus in aller Gemütsruhe betrachten kann, so darf man sie sich keineswegs entgehen lassen, so in Erstfeld den „glitzernden" Schloßberggletscher. Auch wo man ihrer in einem grünen Tal ansichtig wird, ist ihr Anblick im Gegensatz zum Vordergrund erfreulich, also z. B. im Schächental. „Lieblichkeit und Fruchtbarkeit bei der Gletscherwelt, Obstbäume in der Nähe von Alpenrosen", so charakterisiert Spitteler die Gegend. Aber schon im Göschenertal sind Spitteler zu viel Gletscher, und er erteilt der Landschaft nicht mehr ein uneingeschränktes Lob. Er spricht von einem „ungeheuren, überwältigenden, aber auch starren Panorama". So ist also das Alpenlandschaftserlebnis Spittelers nicht ein allseitiges, sondern ein beschränktes gewesen. Spuren dieses Sachverhalts werden wir auch bei der Untersuchung der Landschaft im „Olympischen Frühling" finden.

Außer dem Gotthard und dem umliegenden Alpengebiet kennt aber Spitteler, wie man ruhig sagen darf, so ziemlich die ganze übrige Schweiz, was schon durch seinen mannigfaltig wechselnden Aufenthaltsort bedingt ist. Eine beträchtliche Zeit brachte er in den drei größten Städten der deutschen Schweiz, Basel, Bern und Zürich zu; mehrere Jahre hielt er sich in der welschen Schweiz auf, dem Burgunder- oder Savoyersüden, wie er diese Gegend in seinen „Frühesten Erlebnissen" nennt, und schließlich nahm er seinen Wohnsitz in Luzern, dem größten Ort unmittelbar am Eingang zum Gotthardgebiet, der „Vorstadt von Mailand".

Landschaftserlebnisse in fremden Ländern, besonders in Finnland und Rußland.

Spitteler hat nicht nur sein Heimatland häufig durchwandert, sondern auch ein großer Teil des übrigen Europa erschloß sich ihm auf weiten und zahlreichen Reisen — er spricht nicht umsonst von seinen europäischen Streifereien[48]) — und zum Teil auch durch länger dauernde Aufenthalte. Im Gegensatz zu seinen frühesten landschaftlichen Eindrücken können wir vorläufig diese spätern Erlebnisse im allgemeinen nicht mehr so genau verfolgen, da einstweilen nur die Haupttatsachen der Biographie bekannt sind. Mit Deutschland machte er Bekanntschaft während eines zweisemestrigen Studienaufenthaltes und auch fernerhin auf gelegentlichen Reisen. In seinem Aufsatze „Unsere Promenaden" lobt er die Schönheit der Parks von Heidelberg, Schwetzingen, Coburg, Wilhelmshöhe und im „Gotthard" rühmt er den Tannenduft des Schwarzwaldes. Dafür, daß er Berlin und seine Umgebung gesehen hat, ist der Aufsatz „Das neue Berlin" ein Beweis. Aus zahlreichen Stellen in seinem Buche „Der Gotthard"[49]) und in

[48]) Der Ausdruck stammt aus dem Aufsatze „Schmetterlinge".
[49]) Der Gotthard, S. 85, 86, 87 usw.

verschiedenen Aufsätzen,[50]) namentlich aber aus dem Feuilleton „Aphoristisches aus Italien" geht mit Sicherheit hervor, daß er Italien (wenigstens den nördlichen Teil) aus eigener Anschauung kennt. Florenz und Venedig erwähnt er wegen ihrer leuchtenden Farben, die italienischen Seen wegen des unbestrittenen Triumphes des südlichen Himmels, die Linie von Mailand bis Turin als günstige Lage, um die Alpen von der Südseite zu betrachten, usw.

Italien mußte ihn, den Freund möglichst leuchtender Farben, möglichst hellen Lichtes, ihn, den Bewunderer aller bedeutenden Schöpfungen der bildenden Kunst,[51]) und nicht zum wenigsten ihn, als erklärten Freund aller südlichen Gewächse, mit unwiderstehlicher Macht anziehen, ähnlich wie seinerzeit Goethe, der ja Italien auch nicht allein wegen seiner Kunstdenkmäler liebte. Aber für Spitteler bedeutet Italien keineswegs die höchste Verkörperung südlicher landschaftlicher Schönheit. Den Savoyer- oder Burgunder-Süden, das Gebiet des Bieler-, Neuenburger- und Genfersees, „wo ein von der deutschen Schweiz verschiedenes Klima mit stärkerer Besonnung und saftigeren, glühenderen Farben beginnt, ... wo die Reben reifen und die Cypressen gedeihen",[52]) zieht er dem italienischen Süden vor.

Einzig über die Landschaftserlebnisse Spittelers in der Zeit seiner achtjährigen Abwesenheit von der Schweiz sind wir genauer unterrichtet. Das meiste erfahren wir aus zwei Vorträgen, die er nach seiner Rückkehr über Finnland gehalten hat,[53]) und worin sich wieder seine Lust am Vergleichen und Charakterisieren deutlich zeigt.

Sein Gesamturteil über Finnland ist folgendes: „Die Natur hat uns auf allen unsern Spazierfahrten, mit Ausnahme des Meeres

---

[50]) Unsere Promenaden, Die „Entweihung" der Alpen, Maße und Schranken der Phantasie.

[51]) Speziell in Italien gesehene Kunstwerke erwähnt er nur ein einziges Mal. „Während ich in das mit Metallfarben leuchtende Gemälde (des Pioratales) den Blick versenkte, mußte ich fragen: Wo in aller Welt hast du das schon gesehen? Richtig, in der Mailänder Nationalgalerie, wo die Ölgemälde hangen. Unersättlich berauschen sich die italienischen Maler immer wieder an dem märchenhaften Morgen- und Abendsonnenglanz, wie er in solch himmelhohen Steintälern am südlichen Alpenhang zu schauen ist. Da habe ich auch das Val Piora neben mancher seiner Verwandten gesehen." (Der Gotthard, S. 182 f.)

[52]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 100. Dieselben Gegenden erwähnt er auch im „Gotthard" (S. 85) in ähnlichem Zusammenhang, nur nicht so unbedingt lobend wie hier. Begreiflicherweise erteilt er in einem Buche über den Gotthard einer Gotthardlandschaft das höchste Lob.

[53]) Nicht nur in Vorträgen, sondern auch in einigen kleinern Dichtungen, die nicht in Buchform erschienen, bringt uns Spitteler finnländische Landschaft nahe. Da ist in allererster Linie die hübsche kleine Skizze „Ei olle" zu nennen. Ferner gehört dahin „Jumala", ein finnisches Märchen in Versen. Endlich spielen auch die kleine Novelle „Die Belagerung von Abo" und die Erzählung „Die Samojeden", die erstere ganz, die letztere zum Teil, in Finnland, ohne daß, mit Ausnahme von „Ei olle", die Landschaftsschilderung von großer Bedeutung wäre.

und der Schären, nicht eben erfreut. Es fehlt uns vieles und es wird uns wenig zum Ersatz geboten. Was uns fehlt, ist vor allem die südländische Schönheit und Mannigfaltigkeit der Pflanzen, ferner die kräftigen Schatten[54]) und Lichter, die gesättigten funkelnden Farben. Hier ist alles blaß, zwar überaus klar beleuchtet und zart mit Farben abgetönt; allein es ist das Licht eines Frühmorgens und die Färbung des Herbstes, ich kann es nicht besser vergleichen, als wenn ich sage: Es ist Aquarell an Stelle des Ölgemäldes....

Die Hügel und Gewässer, die nichts weniger als imposanten Wälder, sind ein höchst bescheidener Ersatz. Wo bleibt denn da die gerühmte Naturherrlichkeit Finnlands, welche der Sage nach mit Norwegen wetteifern darf?

Während wir diesem Rätsel nachsinnen, reiben wir uns die Augen. Ist das nicht Täuschung? Kann das Wirklichkeit sein? Nachdem wir den See in der Tiefe gelassen, erscheint oben auf dem Bergrücken ein zweiter See auf halber Höhe, auf einer Terasse ein dritter. Und nicht etwa charakterlose, sumpfige Sammelbecken, sondern stimmungsvolle Individualitäten, mit kräftigen, felsigen Ufern, von träumerischen Waldinseln durchsetzt und überragt von dunkeln Hügeln. Wir steigen aus, um zu Fuß dem Phänomen näher zu kommen. Bald raubt uns der Wald Aussicht und Richtung. Während wir ratend umherirren, siehe da, im einsamsten Forst, tief unter uns, am Fuße einer Felswand ein vierter See, wie aus einem Märchen herbeigezaubert. Jetzt sind wir auf die Spur gelangt. In diesem Schachbrett von Wasser und Land ist es das flüssige Element, bei welchem wir die Kunststücke der Natur suchen müssen".

---

[54]) Auch sonst betont Spitteler außerordentlich häufig den ästhetischen Wert der Schatten. So z. B. sagt er im Aufsatze „Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?" die Tatsache, daß es im nordischen Winter keine deutlichen Schatten, vor allem keine Schlagschatten, gebe, verleide dem Besucher die nordische Winterlandschaft schon für sich allein. Im Aufsatze „Unsere Promenaden" heißt es: „Und wo erblicken wir im Freien (im Gegensatz zu den städtischen Anlagen) die Schatten der Bäume sich wie lebendige Teppichzeichnungen zauberhaft bewegen?" Namentlich eindringlich preist er die Schönheit der Schatten in „Eugenia" (Sonntagsblatt des „Bund", 1885, S. 25, wiederabgedruckt bei Meißner, S. 116):

Und wieder später lernten sie das Sehen
Fortschreitend von den plumpen Unterschieden
Zum feinverständgen Lesen, bis sie endlich
Deutlich erkannten mit entzücktem Herzen
Die viele wundersame, keusche Schönheit
Der Schattenkünste, wenn die weiße Mauer
Stufig verdunkelt bis zum nächtgen Schwarz
Diente zum Zeichenbrett jedweder Anmut.

Im „Olympischen Frühling", wo die Landschaftsschilderung im Vergleich zu manch frühern Werken an Umfang stark zurücktritt, findet sich nirgends ein Hinweis auf die Schönheit der Schatten.

Dann zollt er den finnischen Wasserfällen namentlich im ersten Vortrag größtes Lob. „Nun stürzt so ein finnischer Seewasserfall (der die Verbindung zwischen zwei Seen herstellt) nicht kurz und jäh über eine Kante, wie der Niagara, der Rhein, die Newa und unsere Bachfälle in den Alpen. Denken Sie sich vielmehr ausgedehnte Schluchten von Kilometerlänge, durch welche der abfließende See zischt und dampft und donnert, etwa wie in unsern Jurawasserschluchten, nur daß Sie die Berge herabdrücken und dafür das Wasser ins ungeheure vergrößern müssen. An Großartigkeit geht durch die Streckung des Falles nichts verloren, im Gegenteil; ich kenne überhaupt kein großartigeres Wasserschauspiel, als solch einen finnischen Wasserfall".

Die Beschreibung der Berge Finnlands gibt Spitteler Anlaß dazu, uns die Relativität aller Natureindrücke zu beweisen: „Die Berge Finnlands kann man bewundern oder verspotten, ganz nach Belieben; man braucht nur den entsprechenden Standpunkt einzunehmen. Wer die absolute Erhebung zum Maßstab nimmt, findet des Spottes Anlaß genug; eine Erhebung wie der Zeltweg ist schon ein hübscher Hügel, Kilchberg oder die Talwilerhöhe würde in Finnland ein interessantes Gebirge vorstellen. Es kommt jedoch bei allen ästhetischen Eindrücken nicht auf das Absolute, sondern auf das Relative an. Über der Spiegelfläche eines Sees oder Meeres wirkt bekanntlich eine geringfügige Erhebung schon eindrucksvoll; ferner — und das ist die Hauptsache — hängt unser Geschmacksurteil gar sehr von dem Maße ab, das wir in der Erinnerung oder durch die Vergleichung der gegenwärtig vorhandenen weitern Umgebung mitbringen. Wie rasch sich der Maßstab des Urteils ändert, das lehrt Sie die tägliche Erfahrung. Wer von Basel nach Zürich kommt, ist entzückt über die Mächtigkeit der Albiskette. Kehrt man von einer Alpenreise nach Zürich zurück, so erscheinen einem die umliegenden Berge lächerlich klein".

Im Gegensatz zur finnischen Landschaft tut Spitteler die russische sehr kurz ab. Aus guten Gründen. Er bestreitet nämlich einem ganz großen Teil von Rußland, der sarmatischen (oder mit dem bekannteren Namen osteuropäischen) Tiefebene das Ehrenprädikat „Landschaft" im ästhetischen Sinne.[55]) Ohne daß er sich näher in die schwierige Erörterung des Begriffs „Landschaft" einlassen will, dürfen nach seiner Meinung doch Gruppierung und Einheitlichkeit als wesentliche Grundbedingungen einer Landschaft gelten. „Davon kann jedoch in vollkommen flachen Strichen, zumal bei unordentlicher Abgrenzung von Feld und Wald nur ausnahmsweise die Rede sein. Und zwar werden die Ausnahmen am ehesten im Sommer stattfinden, wo Farben

---

[55]) Aufsatz „Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?" (Lachende Wahrheiten).

und Düfte scheiden und vereinigen, und das mannigfache Himmelsbild mit den irdischen Flächen und Wellen Stimmungsverwandtschaften eingeht". Ähnlich wie oben formuliert er im Aufsatze „Unsere Promenaden" das Wesen einer ästhetischen Landschaft: „Wenn wir unsere Eindrücke prüfen, so werden wir finden, daß die schönsten Landschaften ihre Elemente massieren, gruppieren und in kecken Linien sondern; kräftige Unterbrechungen durch Fluß, See, Weg und Fels erfreuen uns hauptsächlich durch ihre ordnende, regelnde, gruppierende Fähigkeit; am scharfen, künstlichen Saum, nicht an den unbestimmten Grenzen erhebt sich der Wald am phantasiereichsten". An anderer Stelle in dem vorgenannten Aufsatze definiert er den Begriff „Landschaft" einfach als Stimmungsgesamtbild. Im „Gustav" stellt er die Sache so dar, als ob Landschaft im höchsten Sinne weniger ein Produkt äußerer Umstände, als vielmehr das Ergebnis eines schöpferischen Sehaktes sei. Von der Gesellschaft im Pfarrhause heißt es, daß ihre Sehnsucht darnach verlangt habe, „die unendliche Glückskette zu genießen, die man Landschaften nennt (was in gewissem Sinne die beste Definition ist), die unerschöpfliche Fülle von Bildern, die der nüchterne Blick zu einem topographischen Panorama verschmilzt, die jedoch ein künstlerisches Auge zu geschlossenen, mit besonderer Seele pulsierenden Individualitäten... zurecht zu schieben und zu begrenzen weiß".[56]) Auch die im Aufsatze „Die „Entweihung" der Alpen" geforderte Bedingung um eine Landschaft ästhetisch zu nennen, nämlich das Vorhandensein von Spuren menschlicher Kultur, trifft für einen großen Teil von Rußland nicht zu, da weite Strecken nach Spittelers Aussage von urwaldartigen Forsten bedeckt sind. Immerhin einen kleinen Teil von Rußland, die geographisch und ethnographisch eigentlich zu Finnland gehörige Landenge zwischen dem Meere und dem Ladogasee, auf welcher Petersburg liegt, beschreibt uns Spitteler etwas ausführlicher, und zwar in seinem zweiten Vortrage über Finnland.

In seinem Verhältnis zur Landschaft nimmt Spitteler unter den größten Schweizerdichtern eine besondere Stellung ein. Abgesehen davon, daß er derjenige ist, der das größte Stück Welt gesehen hat. C. F. Meyer reiste bekanntlich auch sehr gerne, aber außer der Schweiz kannte er nur gewisse Teile Italiens und Frankreichs besser. Spitteler hingegen hat nicht nur die oben namhaft gemachten Länder durchstreift, sondern auch die südlichen Teile der skandinavischen Halbinsel und Österreich sind ihm

---

[56]) Gustav, S. 55.

[57]) Auch einige kleinere, nicht in Buchform veröffentlichte Dichtungen Spittelers spielen in Rußland, ohne daß die Landschaftsschilderung große Bedeutung hätte. So teilweise die vorgenannte Erzählung „Die Samojeden", ferner die Ballade „Der Kosak und die Russalka", und endlich „Feodor Karlowitz. Eine Episode aus dem Leben eines bernischen Offiziers in russischen Diensten".

aus eigener Anschauung bekannt, was sich mit Bestimmtheit im einen Fall aus seinem Aufsatze „Unsere Promenaden", im andern aus seinem Feuilleton „Schmetterlinge" ergibt. Keller und Gotthelf dagegen kannten beide außer dem schweizerischen Mittelland und dem Voralpengebiet nur einen Teil von Deutschland und blieben dem eigentlichen Hochgebirge sozusagen ganz ferne. Spitteler ist also nicht nur der weitest Gereiste, sondern er hat auch das Bedürfnis, sich seiner Urteile und Eindrücke vollkommen klar bewußt zu werden, und schreibt deshalb oft Aufsätze, ja sogar ein ganzes und vor allem ein systematisches Buch über landschaftliche Fragen. In diesen Publikationen treten seine eigenen Erlebnisse — im Gegensatz etwa zu den Reisebüchern Widmanns, die zum Teil viel größern Erfolg hatten, als Spittelers „Gotthard" — stark zurück gegenüber der Beschreibung der objektiven Außenwelt. Keller, Meyer und Gotthelf äußerten sich, abgesehen von ihren Werken, über landschaftliche Erlebnisse nur beiläufig in Briefen; Keller ganz im Anfang auch in Skizzenbüchern, die aber keine ästhetisch-kritischen Bemerkungen enthalten.

Endlich mag noch der Vollständigkeit halber bemerkt werden, daß Spittelers großes Interesse für landschaftliche Schönheit und Besonderheit auch daraus hervorgeht, daß er zu der Zeit, wo er Feuilletonredaktor der „Neuen Zürcher Zeitung" war, häufig Reiseschilderungen aus fernen Ländern aufnahm oder selbst Reisewerke besprach.[58]) Sodann hat sich Spitteler im hohen Alter zum Kinematographen „bekehrt", weil er ermöglicht, Landschaftsbilder naturgetreu widerzugeben. „Die Naturbilder, das strömende Wasser, die wehenden Wälder, die prächtigen Parklandschaften begrüßt gewiß jedermann mit Dank und Freuden", schreibt er.

[58]) z. B. Ein Admiralsschriftsteller, Eine schneidige Expedition.

II. Landschaft als Stoff.

Es steht fest, daß die Landschaftsmotive in den Prosawerken Kellers in ihrer großen Mehrzahl der engern Umgebung Zürichs entnommen sind,[1]) auch da, wo er die Namen der Schauplätze erfunden hat, wie in den „Leuten von Seldwyla" (oder auch verschwiegen hat, wie in der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich"). Nicht ganz so einfach liegt die Sache bei Spittelers „Olympischem Frühling", einer Dichtung, deren Stoff „aus der blauen Luft" gegriffen ist. Daß im Olymp der Dichtung der bekannte griechische Berg gleichen Namens dargestellt ist, wird kaum jemand im Ernst behaupten wollen. Der Name des Handlungsschauplatzes war mit der Wahl des Stoffes, die eine ganz lose, lediglich äußere Anlehnung an die griechische Mythologie bedeutete, von vorneherein gegeben.[2])

Und doch sind die Landschaftsschilderungen des „Olympischen Frühlings" auch nicht völlig unabhängig von der Wirklichkeit entstanden. Landschaft erfindet ein Dichter überhaupt nie vollständig frei, als etwas absolut Neues, durchaus Phantasiemäßiges.[3]) Sogar wenn er das wollte, würden ihn doch unbewußt bei seinem Schaffen Wirklichkeitsvorstellungen beeinflussen; im äußersten Falle kann er bekannte Elemente zu einem einigermaßen neuartigen Ganzen zusammensetzen. Denn es ist, wie wir sehen werden, dem Dichter niemals möglich, uns mit seinem Kunstmittel, den sprachlichen Vorstellungen, zu zwingen, eine Landschaft — habe sie nun mehr Wirklichkeits- oder mehr Phantasiecharakter — genau bis in alle kleinsten Einzelheiten so vorzustellen, wie er sie als Vision vor sich sieht. Sonst könnte er die Konkurrenz mit dem bildenden Künstler ohne weiteres aufnehmen.

Bekanntlich verhält es sich aber auch nicht so, daß man aus einer dichterischen Landschaft gar keine Anhaltspunkte für

---

[1]) Luterbacher, Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken, S. 13.

[2]) Der Name Olymp hat den Vorteil eines bestimmten Gefühlswertes. Ein Name vermag viel, sagt Spitteler im „Gotthard" (S. 8). Vgl. Ganz, Studien, S. 4.

[3]) An diesem Satze halte ich fest, obschon mir Spitteler auf die Frage, ob er sich die Landschaft im „Olympischen Frühling" mehr in der Art des Gotthard oder des Jura vorstelle, schrieb: „Formationen der Gebirge: kühn und groß, aber Phantasieformationen." Übrigens weist Spitteler selbst an anderer Stelle auf Vorbilder hin, vgl. S. 44 u. 47.

deren geographischen Charakter gewinnen könnte; im Gegenteil. Eine gemalte Landschaft, die aus weiter Ferne gesehen ist, verzichtet vielleicht völlig auf die Darstellung der Vegetation (von der Fauna ganz zu schweigen), während in der dichterischen Landschaftsschilderung ohne weiteres Bemerkungen über den Pflanzenschmuck angebracht werden können, um nur eines zu nennen. Nur Formen und Farben der Landschaft kann die dichterische Darstellung niemals auch nur einigermaßen wahrheitsgetreu widergeben.

Wenn nun bekannt ist, daß ein Dichter, dessen Landschaftsschilderung sich scheinbar völlig auf Phantasieboden bewegt, gewisse irdische Landschaften bevorzugt hat, so wird man ohne weiteres geneigt sein anzunehmen, daß diese wirklichen Landschaften auch auf seine Dichtung eingewirkt haben. Bei Spitteler steht, wie aus dem einleitenden Kapitel hervorgegangen ist, eine Bevorzugung schweizerischer Landschaft fest. So ist es denn erklärlich, daß von verschiedenen Autoren verschieden vorsichtig geäußert worden ist, die Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling" stehe unter dem Einfluß heimischer Landschaft. Am richtigsten und vorsichtigsten wohl von Fäsi, Beyel und teilweise von Altwegg. Fäsi[4]) sagt, Jura und Alpen hätten auf die Landschaft abgefärbt. Beyel[5]) meint, wir haben überall das Gefühl, daß sich die olympischen Heerscharen auf Schweizerboden bewegen. Altwegg[6]) gibt seine Ansicht dahin kund, daß die Landschaft im „Olympischen Frühling" nur die verklärte eigene Landschaft sei. „Zu Beginn ist sie ein Idealbild unserer Alpen. Der Olymp aber... ist die mit den Augen der Liebe geschaute Juralandschaft". Weingartners[7]) Urteil betont, daß man in zahlreichen Bildern merke, daß Spitteler Schweizer sei und daß er zu deutlichster Anschauung von dem angeregt wurde, was ihm am nächsten lag. Aber über der Landschaft, die uns Spitteler schildere, wehe die dunstlose Luft des Südens, lägen die Farben, der Glanz und die unvergleichliche Perspektive der meerumspülten, klassischen Eilande. Meißner[8]) sieht im Beginn des „Olympischen Frühlings" Einfluß nordischer Landschaft. Später will er namentlich aus dem in der Dichtung geschilderten Wasserreichtum schließen, daß wir uns in den Alpen befinden. Der Olymp aber ist nach seiner Meinung südlicher gestaltet, als läge er in der Südwelt der Alpen.

Versuchen wir, um das, was andere über die Landschaft im „Olympischen Frühling" vom rein stofflichen Gesichtspunkt aus

[4]) Fäsi, S. 82. Auch Widmann äußert sich ähnlich in einem Aufsatze im „Bund" (1904).

[5]) Beyel, „Der Weg zum Olympischen Frühling." Vgl. auch Ganz, Studien, S. 7.

[6]) Altwegg, II; fast wörtlich gleich Altwegg, I, S. 28.

[7]) Weingartner, S. 10.

[8]) Meißner, S. 100 f.

gesagt haben, richtig zu würdigen, die Tatsachen an Hand der Dichtung und der Äußerungen Spittelers so genau als möglich darzustellen. Vermutungen sollen erst in zweiter Linie ausgesprochen und deutlich als solche bezeichnet werden.

Rein äußerlich erinnern schon eine Reihe der zur Landschaftsschilderung verwendeten Ausdrücke durch ihre schweizerische Sprachform an unser Land. Steiger schreibt darüber:[9]) „Man kann sich aus lauter mehr oder weniger mundartlich beschränkten Wörtern des „Olympischen Frühlings“ eine ganze Schweizerlandschaft zusammenstellen,[10]) mit ihren Schachen und Tobeln, Eggen und Krachen, Kulmen und Klusen (das letztere Wort kommt allerdings im „Olympischen Frühling“ nicht vor), einem Sommersäß[11]) und einem Bödelein, mit Flühen und Rüfen, und darüber zieht der Föhn oder der Biswind“.

Es ist aber selbstverständlich unmöglich, für jede einzelne Partie der Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling“ bestimmte Vorbilder in der Wirklichkeit ausfindig zu machen, es sei denn, daß Spitteler selbst unmittelbar oder mittelbar Anhaltspunkte dafür gibt. Ganz abgesehen davon, daß einzelne Teile der poetischen Landschaftsschilderung gelegentlich zugleich auf mehrere Vorbilder aus der Wirklichkeit zurückgehen könnten. Die dichterische Landschaftsschilderung ist ein so ungenaues Instrument, daß man niemals mit absoluter Sicherheit behaupten könnte und dürfte, eine gewisse Landschaft sei in einer Dichtung künstlerisch dargestellt, wenn der Dichter uns das nicht durch die Namengebung suggeriert oder durch direkte oder indirekte Mitteilung kund gibt.

Landschaftsformen.

Der größte Teil der im „Olympischen Frühling“ dargestellten Landschaft ist Gebirgslandschaft. Eigentlichen Hochgebirgscharakter hat sie aber nur selten, am ausgesprochensten im Gesange[12]) „Dionysos der Seher“. Höchst charakteristisch für Spit-

---

[9]) Steiger, S. 12.

[10]) Ganz das Gegenteil dieses Verfahrens stellt es allerdings dar, wenn Spitteler zur Schilderung seiner Berglandschaft Ausdrücke braucht, die wir nicht einmal auf eine Berglandschaft überhaupt, geschweige denn auf eine schweizerische Berglandschaft anzuwenden gewohnt sind, wie „Düne“ (I, 41), „Steppe“ (II, 147), „Klippe“ (I, 70) usw. Von dieser Eigentümlichkeit Spittelers wird im Text noch ausführlich die Rede sein, vgl. S. 103 f. Einmal kommt der speziell im Bayrischen gebräuchliche Ausdruck „Klamm (= Schlucht) vor (II, 148).

[11]) Der Dichter schreibt übrigens „Sommerseß“. Sommersäß bedeutet eine im Sommer bewirtschaftete Alp, die aber natürlich keine Äcker und Weinberge umschließt, wie das Sommerseß Spittelers (II, 327). Der Dichter braucht das Wort offenbar einfach dem etymologischen Sinn gemäß: Sommerseß = Sommersitz.

[12]) Ich brauche gelegentlich den Terminus „Gesang“, der vom Dichter selbst zwar nur in der ersten Fassung des „Olympischen Frühlings“ verwendet wird.

teler ist, daß diese Landschaft als eine öde, tote, unheimliche Gegend dargestellt ist; eine „Schneewüste“ nennt er sie. (Erst infolge eines anormalen Gemützustandes — durch eine göttliche Vision bewirkt — erscheint sie später dem sie durchwandernden Dionysos als schön). Wir haben im Abschnitt „Spittelers Landschaftserlebnis“ gesehen, daß der Dichter eine einsame kulturlose Hochgebirgsgegend nicht als schön empfindet. — Dann wäre als weiteres Beispiel einer ausgesprochenen Hochgebirgslandschaft die Gegend zu nennen, die Pallas auf ihrer Erdenfahrt durchwandert: ein einsames, vegetationsloses Hochtal, erfüllt von „Felsentürmen, Zacken, Schluchtengraus“, zu hinterst im Tal „ein grauer Kalkberg, grau verwittert, mit Schnee bereift“. — Gerade mit Rücksicht auf diese beiden Gesänge ist es unrichtig, wenn Altwegg schreibt, daß nur die Auffahrt durch unsere Alpen hindurchführe, daß aber die olympischen und irdischen Gefilde der Dichtung nichts anderes seien als die in der Erinnerung verklärte Juralandschaft. — Auch bei Uranos oben sind Schneeberge ringsum zu sehen, aber nur aus der Ferne. Während die Götter noch ruhig schlummern, sagen die Amaschpand zu einander:[13])

„Seht, wie der Tag sich rötet und der Himmel bläut!
Und wie des dämmernden Gebirges Silberspitzen
Im Demantfeuerbad der Morgensonne blitzen!“

Am Mittag aber sollen die Götter von Uranos die Namen „aller Firne“ zu wissen begehren, um seine Gunst zu gewinnen. Gletscher werden im ganzen Werk nur ein einziges Mal genannt,[14]) und zwar bekommen wir sie, wenn ich so sagen darf, nicht zu sehen, sondern wir hören nur von ihnen. Hades warnt die Götter vor den Furien, welche ob der Tartarusschlucht in den Spalten schroffer Gletscher hausen, die Luft im Föhnsturm zerreissen und turmeshohe Mauern auf den Weg werfen. All dies erinnert durchaus an die Alpen, nicht an den Jura.

Immerhin muß deutlich hervorgehoben werden, daß Spitteler nirgends Alpenlandschaft im konventionellen Sinn darstellt mit Bergseen, Alpenrosen und Enzianen (von der Vegetation wird nachher ausführlich die Rede sein), Sennen, Alphütten und weidenden Kühen, deren „Herdengeklingel“ (ein von Spitteler im „Gotthard“ verwendeter Ausdruck) seinem musikalisch fein empfindenden Ohre offenbar nicht sonderlich angenehm war.[15]) Der

---

[13]) I, 91.

[14]) I, 17. Daß Aphrodite beim Übernachten in einem kalten Heuschober träumt, das Menschenvolk vergrabe sie in eine „Gletscherhöhle“ (II, 249), gehört natürlich nicht hieher. Dagegen kann der verschiedentlich vorkommende Ausdruck „Schneegebirge“ (dreimal findet er sich im Gesang „Dionysos der Seher“, einmal im Abschnitt „Boreas mit der Geißel“) natürlich unter Umständen auch den Begriff Gletscher enthalten.

[15]) Spitteler lobt Airolo wegen der Abwesenheit jeglichen Geräusches, auch „Herdengeklingel“ bekommt man nach seiner Aussage dort nicht zu

Dichter teilte mir auf eine Anfrage, wie er sich die Landschaft des „Olympischen Frühlings“ vorstelle, mit, daß er in seinem Werke „keine Alpen“ darstelle. Immerhin kommen die Ausdrücke Alp, Älplein, Alpenweide in der Dichtung öfter vor,[16]) bezeichnen aber offenbar keine Alpen im herkömmlichen Sinne, vor allem auch keine Alpen im nördlichen Alpengebiet mit ihren „feuchten, neblichten Weiden“, die nach Spittelers Meinung Rousseau nicht so feurig zu seiner Göttin Natur hätten beten lassen wie die südlich anmutenden Gegenden des Genferses.[17]) Wenn man Spittelers Aufsatz „Die „Entweihung“ der Alpen“ in Berücksichtigung zieht, wird es einem begreiflich, daß er in seiner Dichtung keine Alpen im konventionellen Sinne darstellt.[18]) Er bekundet dort nämlich eine ausgesprochene Abneigung gegen das, was man „Lokalfarbe“ nennt, indem er auf die große Relativität dieses Begriffes hinweist.

Es ist die Frage, ob man sich den Olymp im besondern, der vom zweiten Teil der Dichtung an landschaftlicher Mittelpunkt ist, auch als ein Schneegebirge vorzustellen hat oder nur sonst als ein hohes Gebirge, etwa in der Art unserer Juraberge. Spitteler nennt den Olymp bald einfach einen Berg,[19]) bald ein Hochgebirge.[20]) Unter Hochgebirge verstehen wir allerdings nach gewöhnlichem Sprachgebrauch ein mit Schnee bedecktes Gebirge. Spitteler hält sich aber bekanntlich so oft nicht an den gewöhnlichen Sprachgebrauch, daß er sich auch in diesem Falle nicht daran gebunden fühlen mußte; bei Spitteler kann Hochgebirge gerade so gut den gewöhnlichen Sinn, als einfach den Wortsinn: hohes Gebirge, haben. Noch eher könnte man aus einer andern Stelle[21])

---

hören (Der Gotthard, S. 60). Dagegen scheint Spitteler Freude am Herdengeläut zu bezeugen, wenn es im „Gustav“ (S. 83) heißt: „Von den Wiesen s a n g e n die Glocken weidender Kühe“.

[16]) z. B. I, 41; I, 43; I, 44; I, 190; II, 230; II, 231; II, 302.

[17]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 100. Daß aber Spitteler eine schöne Alpenweide (wie man sie etwa im Tessin oder an den Südabhängen des Jura findet) als hohen landschaftlichen Genuß empfindet, geht unzweideutig aus einer Stelle seines Aufsatzes „Meinrad Lienert, mein Lyriker“ hervor, wo es heißt: „Mich jauchzt es, mich jubelt es, wenn ich an den Lyriker Lienert denke. Ein überquellendes Glücksgefühl, wie wenn man über eine Alpenweide wandelt.“

[18]) Konventionelle Alpenlandschaft stellt er dagegen in den „Schmetterlingen“ im Gedicht „Mnemosyne“ dar (S. 23 ff.):

Auf zum Berg und zu dem Schächen, wo am First der Adler haust.
Wo die Rose blüht am Abgrund und zum See der Gießbach braust....
Und wir stiegen längs dem Gießbach auf zum Schächen überm See,
Sah'n den Adler ziehn am Himmel, sah'n die Rose glühn im Schnee.

[19]) z. B. I, 4; I, 119.

[20]) z. B. I, 118; II, 57.

[21]) I, 119. Noch eine ähnliche Stelle findet sich im Gesang „Der erste Wettkampf: Gesang und Sage“ (I, 143):

Die Berge säbelte der zweite breitre Strich: [nämlich der Sonne]
Mit reinem Gold und S i l b e r panzerten sie sich.

schließen, wo der Olymp als König dargestellt wird, der den Göttern mit Silberkrone, Schwert und Purpurschuh zum Gruß entgegentritt, der Berg sei als Schneeberg gedacht. Andrerseits heißt es von Zeus, als er in der Menschenstadt gefangen gehalten wird, er habe zum blauen Strich des langgezogenen Olympgebirges geschaut.[22]) Hier wird man sich sicher viel eher einen Waldberg in der Art unserer Jurahöhenzüge vorstellen. Auch die eingehendere Beschreibung des Olymp bringt uns durchaus die Vorstellung eines waldigen Mittelgebirges statt eines felsen- und eisstarrenden Hochgebirges. Zum Beispiel als Apollo nach seinem Kampfe mit dem falschen Sonnenungetüm wieder in den Bereich der Erde kommt, sieht er zuerst „des Akrolympos dunkle Wälderkränze" und „der grünen Matten duftige Lenze".[23]) Der vorhin erwähnte Ausdruck „Silberkrone" ist doch wohl nur gewählt worden, um den Berg in lebendiger Weise als König personifizieren zu können. Wenn man die andern angeführten Stellen damit vergleicht, soll damit offenbar nicht gesagt sein, daß der oberste Teil des Olymp mit Schnee bedeckt zu denken ist.

Allerdings weist der Olymp gelegentlich Merkmale auf, die dem Jura nirgends eigen sind. Vor allem werden wir an der großartigen Stelle auf der letzten Seite des zweiten Bandes, als Herakles ins Grenzgebiet des Olympgebirges kommt, durchaus an die Alpen erinnert. Sie lautet:

Von wo der Weg hinabstürzt in das Erdenland
Und wo aus hundert Höhlen, tausend Felsenklausen
Die Wasserfälle des Olymp zur Tiefe brausen.

Ein solcher Wasserreichtum ist im Jura einfach unerhört, darin stimme ich Meißner vollkommen zu. Wenn er aber aus den im Gesang „Apoll der Entdecker" stehenden Versen:

Als sie erklommen das Gefäll der wilden Wand,
Wo Fluh auf Flühen saß und Tann ob Tannen stand

folgern will, daß diese Landschaft in der Art einer Alpenlandschaft gedacht ist, so zeigt er, daß er den Jura schlecht kennt. Denn die hier genannten landschaftlichen Eigentümlichkeiten kommen im Jura und in den Alpen vor.

Auf der Hinterseite des Olymp hat übrigens auch der ungeheure Steinlawinengraben seinen Ursprungspunkt, den die Götter bei ihrem Aufstieg zum Schauplatz ihrer zukünftigen Taten überqueren müssen und der durchaus auch wieder an die Alpen erinnert. Schon allein durch die bloßgelegten Gesteinsarten: Granit und Schiefergneis.[24]) Auch sonst werden wir gelegentlich durch die Gesteinsbeschaffenheit an die Alpen erinnert, so wenn Spitteler

---

Auch hier ist es nicht notwendig, anzunehmen, daß es sich um Schneeberge handelt.

[22]) II, 309.
[23]) II, 207.
[24]) I, 28.

Ausdrücke braucht wie „Urgebirge“,[25]) ein „Gebirge vom ältsten Urgestein“.[26]) Dies nur beiläufig.

Sehr eigentümlich ist es allerdings, daß Boreas und Harpalyke, als sie im Luftfahrzeug vom Olymp aus (bei dem, wie wir sehen werden, Einfluß der Juralandschaft durch den Dichter bezeugt ist) abwärts fahren, unvermutet auf ein Schneegebirge, das Schneegebirge Niphant stoßen,[27]) und zwar noch bevor sie durch das Erdentor hindurchgefahren sind, also noch im Olympgebiet im weitern Sinn. Diese nicht der Wirklichkeit entsprechende, nahe örtliche Berührung von Landschaftsmotiven aus den Alpen und aus dem Jura zeigt uns, was die Untersuchung von Klima, Vegetation und Fauna weiterhin lehren wird, daß der Dichter bei seiner Landschaftsschilderung nicht von einer einheitlichen äußern aber auch nicht von einer einheitlichen innern Anschauung ausging und so nicht vermochte, seine Landschaft durchaus geschlossen zu gestalten.

Zusammenfassend können wir sagen: der Olymp erinnert mehr an Jura- oder Voralpenlandschaft; was darum herumgruppiert ist, teilweise mehr an die Hochalpen, wobei allerdings der Hochalpencharakter nicht sonderlich ausgesprochen in Erscheinung tritt. Die schönste, ausgeführteste Hochgebirgslandschaftsschilderung hat uns Spitteler nicht im „Olympischen Frühling“, sondern in seinem Fragment „Pandora“ geschenkt.[28])

Sichere Anhaltspunkte, was für eine Alpenlandschaft befruchtend auf die Dichtung eingewirkt habe, sind aus dieser selbst kaum zu entnehmen. Es sei denn, man wolle die Verwendung des bekannten Eigennamens Reuß als Gattungsname dahin rechnen. Das erste Mal kommt der Ausdruck vor gleich beim Einsetzen der ersten großartigen Gebirgslandschaftsschilderung:[29])

> Bis daß nach mancher Windung um die Uferbucht
> Sich öffnete des Tartarus gewaltige Schlucht,
> Durchtost von milchigen Reußen....

Das zweite Mal findet sich der Name bei der Schilderung der Schlucht, die Apollo und Poseidon auf ihrer Wagenfahrt durcheilen[30])

> Und scheltend lief vorbei die unzufriedene Reuß.

Hier könnte man die Bezeichnung Reuß übrigens auch als Eigennamen auffassen.[31])

---

[25]) I, 65.
[26]) II, 335.
[27]) II, 15.
[28]) Kunstwart, XXVI. Jg., 1912, S. 103. Charakteristisch für die wachsende Bedeutung der Alpen für Spittelers Schaffen ist, daß er dieses Stück der Neubearbeitung seiner Erstlingsdichtung vom Jura in die Alpen verlegte.
[29]) I, 17.
[30]) I, 189.
[31]) Nebenbei bemerkt, ist Spitteler offenbar nicht ganz der Meinung von

Nicht nur die Verwendung des Namens Reuß deutet darauf hin, daß Spitteler, soweit er Hochgebirgslandschaft schildert, namentlich durch die Gotthardlandschaft inspiriert wurde, sondern vor allem die Tatsache, daß er, indem er ein Buch über den Gotthard schrieb, für diese Gebirgsgegend ein ganz besonderes Interesse bekundete. Unterstützt wird diese Annahme durch die mündliche Äußerung Spittelers,[32]) im Gesang „Wagenrennen" schwebe ihm die Schöllenen vor, im Abschnitt „Aphrodite" das Rigigebirge (das im weitern Sinn geographisch, nicht geologisch, auch zum Gotthardgebiet gerechnet werden kann).

Daß in einem gewissen Fall, wie im Gesange „Wagenrennen" ein bestimmtes Vorbild deutlicher ins Bewußtsein des Dichters trat, ist ganz gut möglich. Verschiedene Berührungspunkte zwischen der in der Dichtung geschilderten Landschaft und den Schöllenen lassen sich feststellen. In der Dichtung wird der Weg durch die Schlucht von oben nach unten zurückgelegt, wie es Spitteler für eine eindrucksvolle Wirkung der Schöllenen empfiehlt. Auf diese Weise ist in der Wirklichkeit sozusagen gleich am Anfang, nachdem man kurze Zeit das „rätselhafte" Tosen der Reuß vernommen hat, das Urnerloch zu passieren. In der Dichtung müssen die Götter zu Beginn ihrer Fahrt mit ihren Wagengespannen durch den „hohlen Stein" ihren Weg suchen. Als sie wieder ans Licht hinaus kommen, finden sie sich in einem „Höllenlabyrinth", wo Fluh auf Fluh kopfüber in den Abgrund reitet, und wo Sonne und Schatten und die unheimliche Macht des tosenden Wassers die Sinne zu verwirren drohen. Auch dies stimmt mit der Wirklichkeit der genannten Gotthardlandschaft überein. Sogar ein Analogon der Teufelsbrücke könnte man in der Dichtung ausfindig machen: „des schlimmsten Steges schwindelhohe Brücke".

Auch daß in den beiden Aphroditegesängen der Rigi als besonderes Vorbild gedient haben soll, ist ganz wohl glaublich. Obschon für die topographisch tiefer gelegenen Partien dieser Gesänge nach des Dichters eigenem schriftlichem Zeugnis Juralandschaft als Anregerin gelten muß.[33]) Hat sich doch Spitteler selber im Gotthardgebiet zunächst auf den Rigi und nachher in eine Juralandschaft versetzt gefühlt.[34]) Die „harzigen Tannengrotzen", zwischen denen mannigfaltige Wege ins Erdenland hinabstürzen, von Felspartien eingerahmt, das rings von „Waldschweigsamkeit" umgebene „Bödelein", das „felsumkettete Älplein", das

Steiger, der behauptet (S. 12), es sei sehr kühn gewesen vom Dichter, aus dem Eigennamen einen Gattungsnamen zu machen. Spitteler schreibt nämlich in seinem Buche „Der Gotthard" (S. 40): „In Uri heißt so ziemlich alles, was fließt, Reuß." Damit beweist er, daß dort der betreffende Name auch Gattungsname ist.

[32]) Herr Prof. Dr. Ermatinger hatte die Güte, mir diese Äußerung Spittelers mitzuteilen.

[33]) Vgl. S. 46 f.

[34]) Vgl. S. 45 f.

als Kanzel überm Abgrund in die Luft gebettet ist, wo man in die Tiefe auf den „Wälderfall“ und alle die Täler hinabsehen kann und wo man ganz weit im Nebel der Ferne einen höheren Turm der Menschenstadt erblickt, der „heitere Rank“, von wo aus man den Anblick der „trauten farbenfrohen Ländersicht“ genießen kann, und nicht zum wenigsten auch der „Gasthof zum Menschenleben“, auf dessen Altan sich Kurgäste auf Wackelstühlen schaukeln, bedient von einer „abgefeimten Gaunerschar von Kellnerinnen“ — das alles kann uns ganz wohl an den Rigi gemahnen.

Man muß natürlich keineswegs glauben, daß die Gebirgslandschaft im „Olympischen Frühling“ bewußt oder unbewußt nur von Gotthard- oder Juralandschaften beeinflußt sei. Spitteler kennt ja außer diesen Gegenden sozusagen auch die ganze übrige Schweiz. So kann man eine gewisse Verwandtschaft sehen zwischen einer Landschaftspartie des „Olympischen Frühlings“ im Gesang „Boreas mit der Geißel“ und einem Landschaftsausschnitt der Wirklichkeit, den er in „Friedli der Kolderi“ im Feuilleton „Xaver Z'Gilgen“ schildert, der Gegend um Einsiedeln. „Hier hat die Welt ein kleines, hohes und wildes Ende“, so charakterisiert Spitteler am angegebenen Ort[35]) den Anblick von Einsiedeln Die betreffende Stelle in „Boreas mit der Geißel“ lautet:[36])

> Bis sie (Boreas und Harpalyke) gelangten zu der Erde Schwanz und Ende
> In eine wirre Wildnis, wo Gesteingewalt
> Den nimmermüden Reitern trotzt ein stummes Halt.

Wir haben festgestellt, daß, soweit in der Dichtung Alpenlandschaft dargestellt wird, aus der Dichtung selbst einigermaßen geschlossen werden kann, daß sie vor allem durch Gotthardlandschaft beeinflußt wird. Nicht dasselbe läßt sich von der Mittelgebirgslandschaft der Dichtung und dem Jura sagen, den Spitteler unter den Mittelgebirgslandschaften am meisten bevorzugte.

Der Olymp mit seinen vereinzelten Felspartien, Wäldern, Matten und Feldern kann uns ganz ebensogut an irgendwelche Voralpengegend erinnern, wie wir sie beispielsweise aus den Kantonen Schwyz oder Tessin kennen. Zwischen einer voralpinen Landschaft und einer Juragegend besteht in vielen Fällen für den nicht geologisch-wissenschaftlich gebildeten Beschauer kein Unterschied. Dafür will ich nur einen Beweis geben und zwar den für uns hier wertvollsten. Spitteler selbst nämlich fühlte sich gelegentlich in den tiefer gelegenen Teilen der Alpen an den Jura erinnert. In seinem Buch „Der Gotthard“ heißt es bei Beschreibung des Schächentales:[37]) „Zweite Etappe: von

---

35) Vgl. Friedli der Kolderi, S. 17.
36) II, 20.
37) Der Gotthard, S. 157.

der Brücke bis Weiterschwanden. Eine malerische Bachpartie im Jurastil", und an anderer Stelle [38]) mit Bezug auf den letzten Rest der Strecke Gurtnellen-Amsteg: „Der Rest, so kurz er ist, bringt wieder etwas Neues, den ersten Laubwald, von dem wir gleichfalls erst jetzt merken, daß wir ihn entbehrten; mit allem was dazu gehört, blühenden Hecken, Rosensträuchern, Singvögeln, Käfern und Schmetterlingen. Nach der Rigilandschaft (so bezeichnet Spitteler die Gegend an der Straße Gurtnellen-Amsteg nach der Kapelle bei Meitschlingen) eine Juralandschaft".

Durch die Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling" werden wir an und für sich gar nirgends (nicht nur in Bezug auf den Olymp) gezwungen, an den Jura zu denken; irgendwelche ganz besondern Charakteristika der Juralandschaft treten nirgends zutage,[39]) wohl aber landschaftliche Besonderheiten, die durchaus der Juralandschaft nicht angehören können, wie Gletscher, Granitfels, Firne usw.

Trotzdem hat nach Spittelers eigenem Zeugnis auch die Juralandschaft teil an der Gestaltung der Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling". Eine hübsche Szene, die er in seinem Buche „Meine frühesten Erlebnisse" erzählt,[40]) nämlich seine erste Bekanntschaft mit dem Kirschbaum, auf dem Felde seiner Großeltern, läßt einen unwillkürlich an die köstliche Episode im „Olympischen Frühling" denken, wo Aphrodite einem jungen Erdenbürger, der im Schatten eines Kirschbaums ruht, die süßen Früchte ins Mündchen stopft.[41]) Man ist keineswegs erstaunt, wenn Spitteler am Schluß seiner Erzählung die beiden Begebenheiten in Beziehung bringt: „Der Kirschbaum der Aphrodite, der Nußbaum der Pandora... sind auf den Feldern meines Großvaters gewachsen. Das Versetzen haben sie gut vertragen, sogar bis auf den Olymp".[42])

Da das weite Feldergebiet zu Füßen des Olymp, in das Aphrodite vordringt, sich um den Kirschbaum herumgruppiert, von dem Spitteler sagt, daß er aus der Juralandschaft auf den Olymp versetzt worden sei, wird man vielleicht die Vermutung, daß in dieser Partie auch sonst Erinnerungen aus dem Jura mitgespielt

---

[38]) Der Gotthard, S. 148.

[39]) Wohl aber schildert Spitteler in „Prometheus und Epimetheus" und in den „Mädchenfeinden" ein ganz besonderes Charakteristikum der Juralandschaft, eine Klus (und zwar die Balstalerklus). Klusen gibt es zwar auch in den Alpen (beispielsweise befindet sich eine am Eingang ins Prättigau), aber kaum so langgestreckte, wie sie uns Spitteler im „Prometheus" schildert. Ein solches langes Querdurchbruchstal stellt in der Tat eine ganz besondere Eigentümlichkeit des Jura dar.

[40]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 42. Übrigens kommt auch in der Dichtung „Eugenia" eine wunderhübsche Kirschbaumepisode vor, die Zeuge ist von der „besonderen Zärtlichkeit", die Spitteler seit seinem Jugenderlebnis für diesen Baum hegte.

[41]) II, 216 f.

[42]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 43.

haben, nicht für unbegründet halten. Der Vers „Vom Hügel hüpften eines Obstgangs lustige Pfade“ erinnert an den lieblichen Obstbaumgang, den der junge Spitteler zusammen mit seiner Mutter auf dem Ausflug nach Bern heruntertänzelte. Und bei dem kleinen Städtchen, das Aphrodite unten im Menschenland betritt, liegt es sicher fast nahe, an Spittelers Heimatstädchen Liestal zu denken, das auch „harmlos“, „hügelkranzumkettet“, „behaglich in ein Tal gebettet“ daliegt. Sogar die liebliche Musik der auf das Pflaster sinkenden Scheiter, erinnert an eine Stelle aus den „Frühesten Erlebnissen“, wo der Dichter erzählt, wie die gespaltenen Scheiter einen angenehmen Klang wie Musik verursacht hätten, wenn sie Papa auf die Beige warf.[43])

Von einem im „Olympischen Frühling“ sich spiegelnden Erlebnis ganz besonderer Art, welches Spitteler auch in der Juralandschaft zuteil wurde, berichtet er an anderer Stelle[44]) seines Buches „Meine frühesten Erlebnisse“, als er seinen ersten Ausflug nach Bern erzählt: „Gleich hinter der Dürrenmühle erlebte ich Phantasiespiele. Rechts von der Straße steigen Wälder von einem Berg (dem Jura) herunter. Die Wälder haben einen Saum. Längs diesem Saum geschahen mir Visionen,[45]) es werden wohl Grenadierregimenter der alten napoleonischen Garde gewesen sein, ich weiß das nicht mehr so genau. Aber Visionen waren es, und diese blieben mit samt ihrer Szenerie im Herzen haften, die Erinnerung spielte mit ihnen, wandelte sie um, aus dem Waldsaum wurden Täler, aus den Grenadierregimentern „Hindinnen der Nacht“. Die geheimnisvollen Täler des „Olympischen Frühlings“ auf der Reise zu Uranos... sind Nachkommen der Visionen, die dem Dreijährigen auf seiner ersten Bernerreise in der Gegend der Dürrenmühle geschahen“.

So leben also mitten in einer Landschaftsschilderung, die uns weit mehr an die Alpen, als an den Jura erinnert, gewisse unbestimmte, schwer zu beschreibende Einflüsse der Juralandschaft weiter.

Auch sonst mögen mancherlei Naturerlebnisse, die Spitteler in seinem Heimatgebiet zuerst und wohl auch am tiefsten zuteil wurden, noch bis in den „Olympischen Frühling“ nachgewirkt haben. So zum Beispiel hat die Trostlosigkeit ewigen Regnens, die er im ersten Gesang des „Olympischen Frühlings“ schildert, ihm schon in seiner Jugendzeit einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. Er schreibt darüber in seinem autobiographischen Werke:[46]) „Und erst, wenn es regnete! O Jammer, o Elend! O Verzweiflung! Ja, Verzweiflung, echte, abgrundtiefe, trostlose

---

[43]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 123.

[44]) Ebenda, S. 96.

[45]) Im Aufsatze „Unsere Promenaden“ behauptet ja Spitteler, daß der (künstliche) Saum von Wäldern anregend auf die Phantasietätigkeit wirke.

[46]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 11.

Verzweiflung. Das Kind kennt ja noch nicht die Vergänglichkeit aller Zustände. Es meint, weil es überall regnet und unaufhörlich regnet, werde es immer regnen". Die vergnügliche Szene, wo die Götter im Ichorsprudel sich baden und nicht mehr heraus wollen,[47]) ruft den Gedanken wach an das erste Bad, das Spitteler unter seinen Jugenderlebnissen beschreibt, wo auch das einzig Schlimme an der Geschichte das war, daß er und sein Bruder schließlich wieder hinaus mußten.[48])

Neben der Erinnerung an heimische Landschaft und den mit ihr verknüpften Erlebnissen, hat vielleicht auch gelegentlich der Gedanke an in weiter Fremde gesehene Gegenden bestimmend auf die Landschaftsgestaltung des „Olympischen Frühlings" eingewirkt. So möglicherweise im Anfang bei der Beschreibung der „sumpfigen Niederung", welche die Götter nach dem Verlassen der Unterweltstadt durchwandern. Daß bei dieser Partie der Landschaftsschilderung Erinnerungen aus dem Norden mitspielten, ist mir nicht unwahrscheinlich. Derselben Ansicht scheint auch Meißner zu sein, mit seiner apodiktischen Äußerung „Norden". Die Landschaft soll so trostlos als möglich wirken. Allerdings enthält die Gegend außer den Sümpfen links und rechts der Landstraße auch eine Reihe verschiedenartiger Bäume: Pappeln, Weiden, Birken, die abwechseln, aber doch kein Leben in die Landschaft zu bringen vermögen. Wenn man aus dem einleitenden Kapitel gesehen hat, welch großer Freund der Bäume Spitteler ist, mag man vielleicht erstaunt sein, daß er die Trostlosigkeit seiner Unterweltlandschaft noch durch Bäume betonen will. Aber mit diesen Bäumen hat es eine besondere Bewandtnis. Einzelne Pappeln „mit ihren luftigen Gebirgsetagen, wie wir sie etwa in städtischen Anlagen finden", gefallen Spitteler wohl, wie sein Aufsatz „Unsere Promenaden" beweist. Keineswegs aber ganze unabsehbare Reihen von Pappeln. Spitteler klagt,[49]) in der Tessinerriviera (der Ebene zwischen Biasca und Bellinzona) beherrsche das „Pappel- und Weidenunkraut" die flachen Flußufer und bringe so einen scheinbaren Rückschlag im immer südlicher werdenden Vegetationsbild des Tessins hervor. Auch das Rhonetal zwischen Lyon und Avignon wird nach seiner Meinung[50]) durch die „Pappelwüsteneien" beeinträchtigt. Die Birken, welche nach Spittelers Aussage mit ihren weißen Stämmen in unsern „mitternächtigen Parkgängen" die schönste Kontrastwirkung hervorbringen, machen in der grauen, düstern Atmosphäre des Nordens, wo sie massenhaft auftreten, einen ganz gleichgültigen Eindruck.[51])

---

[47]) I, 129 f.
[48]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 117 f.
[49]) Der Gotthard, S. 90.
[50]) Ebenda, S. 90.
[51]) Aufsatz „Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?" (Lachende Wahrheiten).

Die Schilderung des breiten stygischen Flusses, dessen Wellen träge vorwärts treiben und über dem schwere Regenwolken am Himmel hangen, ist vielleicht geschrieben worden in der Rückerinnerung an einen der großen deutschen oder russischen Ströme.

Im Gesang „Poseidon mit dem Donner“ führt uns Spitteler das Meer vor, dessen Strand von dichtem Wald umgeben ist; hier dürfte eine Erinnerung an die Nord- oder Ostsee vorliegen. Fremdländisch berührt es auch, wenn im Gesang „Hermes der Erlöser“ gesagt wird, das Land der Königin Maja sei von Gold und Silber voll.

Einmal werden wir bei ein und derselben Landschaft bald mehr an unsere heimischen Gegenden, bald mehr an durchaus fremde erinnert, und zwar beim „Wind- und Wolkenmeer“,[52]) das zwischen Himmelsberg und Olymp liegt. Das „Wind- und Wolkenmeer“, das wir mit seinen „Wolkendächern“ und „Nebelnestern“, die zwischen die „Gebirgesknochen“ hineingreifen, vom Himmelsberg aus unter uns sehen, werden wir uns wohl als Nebelmeer vorstellen, wie wir es aus unsern Alpen kennen. Fremdländisch wirken dagegen Ausdrücke wie „Strand“, „Gischt“, „Küste“, „Golf“ usw. Es wird bei der Besprechung der künstlerischen Darstellung der Landschaft noch einmal auf diese Stelle zurückzukommen sein. Die erste Beschreibung des Olymp[53]) erinnert für mein Empfinden etwas an den Vesuv von Neapel, wie er sich vom Golfe aus darbietet. In der Dichtung und in der Wirklichkeit liegt ein Golf mit einer Stadt am Strande dem Berge vorgelagert. Hinter der Stadt steigt in beiden Fällen ein Gebirge zu großer Höhe empor, geschmückt mit Pinien und Zypressen. Über dem Gebirge lagert eine, aus einem unsichtbaren Krater aufsteigende Rauchsäule als „Wolkenfederhut“. Man könnte aber auch daran denken, daß Spitteler bei dieser Stelle das am Vierwaldstättersee liegende Luzern — sein Wohnsitz — und der hinter der Stadt aufsteigende Pilatus vorgeschwebt hätten.

Klima, Tages- und Jahreszeiten, Vegetation, Fauna.

Ein wichtiges Moment zur Bestimmung des Landschaftscharakters ist das Klima, das sich unter anderm auch in der Vegetation, im Wechsel der Jahreszeiten, in der Beschaffenheit der Tierwelt und in der Intensität der Farben geltend macht.

Da, wie später noch ausführlich betont werden soll, die Dichtung auch im Reichtum der äußern Erscheinungsfülle ein Abbild der Welt sein will, war von vorneherein auch in diesen Dingen eine gewisse Mannigfaltigkeit und keine starre Einseitigkeit geboten.

---

[52]) I, 94 f., und I, 113 ff.
[53]) I, 118.

Der Erebos steht offenbar nicht nur der Formgestaltung nach unter dem Einfluß nördlicher Landschaften; auch das Klima in seiner herben Unfreundlichkeit erinnert an den Norden. Im Gesang „Den Morgenberg hinan“ zeigt sich deutlich das Klima unserer heimischen nördlichen Berggegenden. Früh am Morgen erfüllt dichter Nebel die Täler, durch den hindurch allmählich die Umrisse der nahen Berge und einzelne Flecklein blauen Himmels sichtbar werden, bis schließlich die Sonne mit ihrer siegenden Kraft die Nebel durchdringt. Dann unvermutet gewinnen die Nebelmassen wieder die Oberhand und die Landschaft liegt wie vordem grau in grau da. Mit dem Moment, wo die Götter den Himmel erreichen, wird die Beschaffenheit der Landschaft insofern anders, als nun neben den nördlichen Pflanzen unversehens auch südliche auftauchen. Aber absolut südlich ist weder Vegetation noch Klimà. Keineswegs wölbt sich über der Landschaft unabsehbar ein flecken- und dunstloser Himmel. Die Götter sehen im Gegenteil von ihrem erhabenen Standpunkt auf „Wolkendächer“ und „Nebelnester“ herab. Offenbar noch südlicher liegt der Olymp, da die Sonne dort bereits eine solche Kraft hat, daß der Berg von „eigenem Sonnensafte begnadet“ scheint. Aber nicht einmal vom Olmyp gilt, was Weingartner sorglos ganz im allgemeinen behauptet: „Über diesen Fluhen und Matten, die Spitteler uns schildert, auf diesen Gipfeln und Schroffen weht die dunstlose Luft des Südens, liegen die Farben und der Glanz und die unvergleichliche Perspektive der meerumspülten klassischen Eilande“. Die letzte Behauptung ist eine hohle Phrase. Übrigens werden häufig Feder- und Segelwölklein genannt.[54]) Als Zeus das erste Mal vom Schloß oben auf die Welt herunterschaut, sieht er auch „der Wolken weichen Flug“.[55]) Ein andermal, als er innerlich beschäftigt im Schloßpark spaziert, schaut er nicht „am Berg der Wolken Zug, des Nebels Strich“.[56]) Am Tage, da die Götter ihren Wettlauf auf den Gipfel Akrolymp antreten, ist er von Morgenduft umschwommen.[57]) Ja sogar einmal wird trotz Weingartner das Wort „Dunst“ gebraucht. Als die Götter vom Himmel wegfahren, verliert sich das Fähnlein der Himmelsburg allmählich im Dunst.[58]) Und auch über den Olymp, den „schönfarbigen“ und das ihm zunächstliegende Gebiet der Erde bricht eines Tages ein gewaltiges Regenwetter herein, das sogar von Zeit zu Zeit mit Schneeflocken[59]) aufgefrischt wird, was

---

54) z. B. I, 143; I, 187.

55) I, 219.

56) II, 229. Außer den im Text angeführten Stellen werden noch oft Wolken genannt. Im Garten „Wachs und Werden“ sehen die Götter über fernen Hügeln „Wolkenburgen“ sich bäumen (I, 52). Am Morgen des ersten Wettkampfes trifft die Sonne den „Wolkenhut“ des Olympgipfels (I, 143) usw.

57) I, 162.

58) I, 113.

59) II, 252.

ein untrüglicher Beweis dafür ist, daß wir noch nicht allzu weit in den Süden hineinversetzt sind. In einer Gegend, die wohl irgendwie an den Olymp anstoßend zu denken ist, in dem „Schneegebirge“, das Dionysos durchwandert, ist es sogar offenbar dauernd rauh und kalt.

Sämtliche Tageszeiten werden im „Olympischen Frühling“ genannt.[60] Mit Vorliebe aber der frühe Morgen und der späte Abend, die den natürlichen, dem Epos wichtigen Wechsel von Tag und Nacht bestimmen. Die Art der Beleuchtung während der verschiedenen Tageszeiten gestattet keine Schlüsse auf die stoffliche Beschaffenheit der Landschaft.

Nicht leicht ist es, an Hand der Dichtung etwas über die vermutliche Jahreszeit zu sagen. Manchen scheint sie vielleicht im Titel des Werkes angedeutet zu sein. Die Aufschrift „Olympischer Frühling“ aber will zweifellos sagen, daß wir in die Jugendzeit der Welt zurückversetzt werden sollen.[61] Ich glaube kaum daß wir Frühling anzunehmen haben, wenigstens in einem großen Teile des Werkes nicht. Auf die richtige Fährte führt uns ein Aufsatz von Spitteler „Welches ist die schönste Jahreszeit?“ Dem wirklichen Frühling gegenüber ist Spitteler außerordentlich pessimistisch gestimmt, weil er häufig Regen und Schnee statt des erwarteten Blumen- und Blütenparadieses bringt. Dem Sommer aber erteilt er in gewisser Beziehung das höchste Lob (wenn schon ihn der Herbst, was in den Augen Spittelers auch kein Geringes ist, an Farbigkeit weit übertrifft).[62] Vom Sommer rühmt er: „Der Sommer ist wahrer als jede andere Jahreszeit; was man in ihm erlebt, erlebt man eindrücklicher und unvergeßlicher“. Deswegen hat der Sommer, wie Spitteler behauptet, die größte Bedeutung für die Poesie und die bildende Kunst. „Alle diejenigen Künste, die es mit der Erscheinung des Menschen innerhalb der umgebenden Natur zu tun haben, also die epische Poesie und die Malerei, werden unwillkürlich, ganz absichtslos die umgebende Natur regelmäßig als eine sommerliche darstellen, und zwar mit dem Erfolg, daß die größere Sommersglut zugleich vermehrte innere Leuchtkraft, größere Phantasie- und Bildinnigkeit bewirkt. Raffinierte Kunst und absonderlicher Wille mögen ausnahmsweise auch Winter- und Frühlingshintergründe zwingen, und zwar der Maler noch eher als der Dichter, indessen erscheint diese Aufgabe so spröde, daß immer wieder zur Regel zurückgekehrt wird. Der Sommer als Hintergrund jeder Handlung er-

---

[60]) z. B. Morgen: I, 88; I, 129; I, 178. Mittag: I, 99; II, 118. Abend: II, 118; I, 65; I, 132. Nacht: II, 234; II, 248.

[61]) Vgl. Ermatinger, „Idee und Wert von Carl Spittelers Schaffen“. „Schweiz“, 21. Jg., S. 203.

[62]) Im „Märchen von den vier Jahreszeiten“ zollt er dem Herbst uneingeschränkt das größte Lob wegen seines Farbenreichtums (Friedli der Kolderi, S. 61 ff.).

scheint uns für die Erzählung so selbstverständlich, daß wir bei jedem Epos, bei jedem geschichtlichen Ereignis, wofern nicht ausdrücklich das Gegenteil gemeldet wird, den Sommer voraussetzen, so gut wie wir uns Tag und nicht Nacht, Sonnenschein und nicht Regen dazu malen".[63]) Der August ist derjenige Sommermonat, den Spitteler am meisten schätzt. „Einen sonnigen Augustnachmittag möchte ich als den ästhetischen Zenith des Jahres bezeichnen", sagt er am angegebenen Ort. So dürfte es denn wohl im Sinne Spittelers sein, wenn wir uns die Glanzstellen seines „Olympischen Frühlings", etwa den erstmaligen Anblick des Olymp, in der Beleuchtung eines Augusttages vorstellen.

Der „Olympische Frühling" erstreckt sich ja offenbar über Jahre; doch ist unsicher, ob ein Wechsel in den Jahreszeiten überhaupt angenommen werden kann und soll; wenigstens kommt man sicher ohne einen solchen aus. Spitteler selbst sagt,[64]) er stelle sich seinen Olymp jahraus jahrein mindestens 20 Grad warm vor, was einen einschneidenden Wechsel[65]) zum vornherein ausschließt. Will man doch an einer gewissen Veränderung in den Jahreszeiten festhalten, so könnte man die Zeit, wo Moira, um den jungen Göttern einen Gefallen zu tun, das Weltall neu herausputzt, als Frühling betrachten, die lange Regenzeit, mit der Ananke die Pläne Aphrodites stört, als subtropischen Winter.

Auf zahlreichen Italienfahrten hatte der Dichter die südliche Pflanzenwelt dermaßen lieb gewonnen,[66]) daß er sich nicht versagen konnte, auch die Landschaft des „Olympischen Frühlings" mit seinen botanischen Lieblingen zu schmücken. Dies tat er allerdings nicht ausschließlich, sondern ließ in noch bedeutend größerer Menge Pflanzen unserer nördlichen gemäßigten Zone zu, wodurch ein eigentümliches Gemisch entstanden ist. Auf keinen Fall der Eindruck rein südlicher Landschaft; denn Spitteler sagt selbst in seinem Buche „Der Gotthard":[67]) „Zum Eindruck des Südens gehört eben nicht bloß das Erscheinen der Südpflanzen,

---

[63]) Immerhin taucht auch einmal im „Olympischen Frühling" die Bezeichnung Frühling auf. „Noch glänzt im Gras der Tau und wolkenlosen Frühling atmen Feld und Au", sagt Charis der wanderlustigen Aphrodite (II, 211). Dürfte wolkenloser Frühling hier nicht in übertragenem Sinn = wolkenlose Schönheit zu verstehen sein?

[64]) Briefliche Mitteilung an den Verfasser.

[65]) Wenn es von Dionysos heißt (II, 93): „Und täglich trieb nun durch den Winter frostvereist, Dionysos umher", ist der Ausdruck „Winter", wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, als metaphorisch aufzufassen.

[66]) Eine Bekannte Spittelers teilte mir mit, daß er jeweilen von seinen Reisen südliche Gewächse mitbrachte und sie in seinem Garten anzupflanzen versuchte. Dasselbe geht aus den Spittelerreminiszenzen von F. M. hervor. („Schweizerland", 1. Jg., S. 411.) Übrigens hat Spitteler sicher seine Dichtung „Eugenia" u. a. deswegen nach Abessynien verlegt, um die Landschaft nach Belieben südlich gestalten zu können. Zypressen, Rhododendron, Limonen, Magnolien kommen neben unserm heimischen Kirschbaum vor.

[67]) Der Gotthard, S. 90.

sondern mindestens ebensosehr das Verschwinden der nordischen“. Die südlichen Pflanzen sind übrigens in der Dichtung auf den Himmel, den Weg dahin und den Olymp beschränkt; dort wachsen Oleander, Granaten, Zedern, Rosmarin, hier Pinien, Zypressen und Lorbeer. Neben diesen südlichen Pflanzen kommen zahlreich die vertrautesten Gewächse unserer Gegenden vor, wie Tannen, Fichten, Eichen, Buchen, Ulmen, Birken, Weiden, Pappeln, Kirsch-, Birn- und Nußbaum, Weinrebe, Haselbüsche, Erdbeere, Wacholder, Epheu, Holunder, Mispeln, Geißblatt, Flieder, Jasmin, Kletterrosen und Veilchen.[68]) Das starke Übergewicht der Bäume über die Blumen fällt auf, bringt uns aber bei Spitteler, dem erklärten Freund der Baumwelt, nicht in Verwunderung.[69]) Auf meine Frage, ob die paar südlichen Gewächse, namentlich die Pinie (denn die andern könnten zur Not auch bei uns vorkommen; statt an die eigentliche Zypresse müßte man allerdings an den bei uns oft diesen Namen führenden Lebensbaum denken) nicht mehr zufällig in die Dichtung hineingekommen seien, antwortete mir der Dichter, er stelle sich den Olymp als warme Gegend vor, die keinen Winter kenne. Demzufolge habe sie eine üppige Vegetation unseres heimischen Charakters (für die Üppigkeit läßt sich allerdings in der Dichtung kaum ein Anhaltspunkt finden) vermehrt durch solche Südpflanzen, die auch bei uns gedeihen würden, wenn wir keinen Winter hätten, hingegen kämen Alpenrosen und Enzianen nicht vor. Offenbar empfindet Spitteler eine gewisse Abneigung gegen die tausendmal beschriebenen konventionellen Alpenpflanzen, und vor allem will er ersichtlich alles meiden, was seiner weltumspannenden Dichtung eine zu ausgesprochene Lokalfarbe verleihen würde.

Anhangsweise soll noch bemerkt werden, daß wir auf botanischem Gebiete auch einem sagenhaft anmutenden Gewächs, dem Allerbäumebaum [70]) begegnen, oder wie Spitteler ihn auch nennt, dem Baume der Hesperiden, von dem sämtliche Pflanzen ihren Ursprung genommen haben sollen. Dieses Baumwunder trägt in einem fort Blüten und Früchte und wächst so rasch und üppig, daß, wenn man sich eine zeitlang zwischen seine Äste setzt, man nachher Mühe hat, sich wieder frei zu machen.

---

[68]) Oleander I, 93; Granaten I, 93; Zedern I, 69; Rosmarin I, 65; Pinien I, 121; Zypressen I, 119; Lorbeer I, 247; Tannen II, 57; Fichten I, 191; Eichen I, 52; Buchen I, 228; Ulmen I, 9; Birken I, 11; Weiden I, 11; Pappeln I, 11; Kirschbaum II, 216; Birnbaum II, 99; Nußbaum II, 118; Weinrebe II, 97; Haselbüsche II, 227; Erdbeere II, 212; Wacholder I, 28; Epheu II, 239; Hollunder I, 105; Mispeln I, 28; Geisblatt I, 94; Kletterrosen I, 94; Veilchen II, 269.

[69]) Aus einer Stelle in der Dichtung „Gustav“ (S. 57) geht unzweifelhaft hervor, daß Spitteler die Bäume ästhetisch bedeutend höher einschätzt als die Blumen. „Ida und Mina waren geschickte Zeichnerinnen, welche die pinselnde Blumenpfuscherei längst überwunden hatten und ihr Augenmerk auf die majestätischen Geheimnisse der Baumfiguren richteten.“

[70]) I, 45, 46 und 52.

Wenn wir nach Vorbildern suchen, die Spitteler vorgeschwebt haben bei der Gestaltung der südlicheren Landschaften des „Olympischen Frühlings“ mit ihrem wärmeren Klima und ihren teilweise südlichen Gewächsen, so wird man begreiflicherweise geneigt sein, diejenigen Gegenden dafür anzuschauen, welche der Dichter von allen südlichen Ländern ganz offenbar am meisten bevorzugte: die südlichen Juralandschaften und den Tessin. Und zwar macht es im Buche „Der Gotthard“ entschieden den Eindruck, als stelle er den Tessin über den Jura; in seinem späteren Werke „Meine frühesten Erlebnisse“ dagegen behauptet er ausdrücklich, er ziehe den „Burgundersüden“ dem italienischen vor (wozu er ja allerdings den Tessin nicht zu rechnen braucht). So haben wahrscheinlich Meißner und Altwegg recht, wenn der eine Einfluß der südlichen Alpen, der andere der südlichen Juragegenden annimmt. Nur ist es unzweifelhaft verfehlt, wenn Altwegg seine Annahme, die sich weder durch Anhaltspunkte aus der Dichtung, noch durch Äußerungen Spittelers beweisen läßt, als eine feststehende Tatsache hinstellt und vom Olymp geradezu behauptet: „Er ist die mit den Augen der Liebe geschaute Juralandschaft... übergossen von dem stärkern Lichte und getaucht in die saftigeren, glühenderen Farben, wie sie Spitteler als Erinnerungsschatz von seiner ersten Reise in die burgundische Schweiz, das Land der Juraseen, in sich trug“. Nur mit einem Worte will ich jetzt schon darauf hinweisen, daß man aus der Farbengebung in der Dichtung absolut keine Schlüsse auf den mehr oder weniger südlichen Charakter der Landschaft ziehen kann, wenn man nicht etwas willkürlich in die Dichtung hinein interpretieren will. Den Feinheiten der Färbung einer Landschaft ist mit der Sprache kaum leichter beizukommen als den Besonderheiten der Formen. Dazu spielen, wie wir sehen werden, die Farben im „Olympischen Frühling“ eine untergeordnete Rolle. Ausführlicher wird von den Farben im Kapitel „Künstlerische Darstellung der Landschaft“ die Rede sein. — Richtiger als Altwegg kleidet Meißner seine Vermutung ein: „Der Olymp ist dann südlicher gestaltet, als läge er in der Südwelt der Alpen“.

Was die Fauna anbelangt, so werden größtenteils Tiere unserer heimischen Gegenden namhaft gemacht. Vögel wie Taube, Krähe, Amsel, Falke, Adler, Kuckuck werden genannt; daneben allerlei fliegendes Kleingetier: Bienen, Käfer, Mücken, Grillen, „Sommervögel“. Ferner unsere bekannten Vierfüßler: Pferd, Stier, Ziege, Widder, Schwein, Hund, Dachs, Fuchs, Hase, Marder, Reh und Hirsch.[71]) Im Gesang „Boreas mit der Geißel“

[71]) Taube II, 218; Krähe II, 103; Amsel II, 117; Falke II, 14; Adler II, 303; Kuckuck II, 117; Bienen II, 105; Käfer I, 25; Mücken I, 160; Grillen II, 171; Sommervögel II, 227; Pferd II, 228; Stier II, 229; Ziege II, 228; Widder II, 229; Schwein II, 229; Hund II, 229; Dachs, Fuchs, Hase, Marder, Reh, Hirsch II, 228.

kommen eine Menge Tiere vor, die jetzt unserm Lande fehlen, die aber in früheren Zeiten dort ihr Wesen trieben.[72]) Aus Anlaß der tollen Jagd, die von den olympischen Raubgesellen veranstaltet wird, erscheint eine möglichst große Menge verschiedenartiger wilder Tiere wünschenswert: Auerochs, Ur, Wolf, Ellen, Eber, Bär und Luchs.[73]) Im letzten Gesang taucht ein unserm Lande ganz fremdes Tier unvermutet auf: der Schakal.[74]) Da wir ans Meer geführt werden, ist es begreiflich, daß eine Anzahl Meertiere genannt werden: Panzerkrebse, Hummer, Stachelrochen.[75])

Eine ganze Reihe Tiere sind alten oder selbsterfundenen mythologischen Vorstellungen entnommen (letztere zum Teil in Anlehnung an alte). Da ist zu nennen der Cerberus,[76]) der doppelköpfige Hund der Unterwelt (in der griechischen Sage ist er sogar vielköpfig). Sein Gegenstück ist der Himmelswächter Pluto[77]) mit dem Löwenkopf. Ferner gehört dahin die unheimliche Tierwelt des Styx,[78]) welche Spittelers eigene Erfindung ist. Der Wels „Gewesen" droht das Floß des Charon samt den Göttern „in der Wogennacht" zu begraben.. Die Gründlinge oder Rochen der Wahrheit werden schon durch das bloße Anschauen gefährlich, wenn man sie sieht, verfällt man in Irrsinn. Dann die Lästervögel[79]) im „versumpften Ufergrund", die mehr vermögen als gewöhnliche Vögel. Sie drohen die Götter mit ihrem Unrat „zu Boden zu stänken". Unter ihnen befindet sich eine Spezialität mythologischen Getiers, welche Spitteler der griechischen Fabelwelt entnommen hat und die auch sonst dann und wann vorkommt: Harpyen. Außerdem werden noch andere mythologische Vögel genannt: der Morgen- oder Feuervogel Phönix (der auch aus der griechischen Sagenwelt stammt) und der Pfauenvogel Ornis. Ferner kommen Flügelpferde und Flügelhunde vor, sowie eine grüne Flügelschlange Hydra, eine Schlange Hypokrisis und ein Schlänglein Satana.[80]) Im Gesang „Aktaion der wilde Jäger"

[72]) Obschon Spitteler mit solchen längst ausgestorbenen Tieren seine Dichtung bevölkerte, befürwortete er keineswegs, daß man sie aufs neue in die Wirklichkeit unserer Alpenlandschaften einführe. Er schreibt in seinem Aufsatze „Die Weisheit von den nützlichen und schädlichen Tieren": „Da ist ferner der Narrenstandpunkt, der aus antiquarischem Dusel unsre Wälder und Alpen von neuem mit Luchsen, Bären und Lämmergeiern bevölkern möchte, weil das zur Stimmung der Alpen gehöre (und zur Fremdenindustrie?), der über das Aussterben der Auerochsen und des Steinbocks sich grämt, als wäre der Auerochs sein Stammvater und der Steinbock sein Onkel," usw.

[73]) II, 17.

[74]) II, 345.

[75]) Panzerkrebse II, 82; Hummer, Stachelrochen II, 289.

[76]) I, 15 ff.

[77]) I, 75 u. 90.

[78]) I, 13 ff.

[79]) I, 11 f.

[80]) Phönix I, 88; Ornis I, 221; Flügelpferde II, 13; Flügelhunde II, 13; Hydra II, 51; Hypokrisis II, 59; Satana I, 62.

wimmelt es förmlich von solchem mythologischen Geflügel. Dort werden diese Tiere gelegentlich auch als Drachen bezeichnet.

Versuchen wir zu einer Zusammenfassung des Gesagten zu kommen und zugleich noch die Bedeutung der Landschaft für die Dichtung vom rein stofflichen Gesichtspunkte aus zu erfassen. — Die Berechtigung der Annahme, welche alle Autoren, die über die Landschaft im „Olympischen Frühling" schrieben, aufstellten, schweizerische Landschaft habe Einfluß gehabt auf die Landschaftsgestaltung der Dichtung, ist durch die Untersuchung erwiesen. Somit auch die Berechtigung des sich da und dort einstellenden Gefühls, daß wir uns in heimischen, südlicheren oder nördlicheren Gegenden befinden. Daneben nimmt die Landschaft bisweilen allerdings auch fremdländischen Charakter an, und in diesen Partien dürfen wir sicher ruhig Einfluß ausländischer Landschaft annehmen, wenn auch keine unmittelbaren Zeugnisse dafür sprechen. Ebenso ist aber die namentlich von Fäsi und teilweise von Meißner vertretene Ansicht sicher erwiesen, daß wir (sagen wir wenigstens oftmals in leiser Modifizierung der Formulierung Fäsis) keinen reinen Landschaftstypus vor uns haben, sondern ein durchaus willkürliches Gemisch. Das bedeutet aber keineswegs einen unbedingten Mangel für diese Dichtung, was ich deutlich betonen möchte. Der „Olympische Frühling" will ein Abbild des Weltgeschehens sein, und da ist es gar nicht verwunderlich, daß auch der Schauplatz dieses Geschehens nicht nur, wenn ich so sagen kann, topographisch die ganze Welt umfaßt (wovon nachher die Rede sein wird), sondern auch stofflich wenigstens andeutungsweise. Es sind, was Vegetation und teilweise auch was Klima betrifft, die zwei Hauptgegensätze Norden und Süden vertreten. Die Tierwelt stellt eine bunte Mischung dar. Und da ein Abbild der Welt in einer Dichtung nicht anders als auf mythologischem Wege möglich ist, sind auch herzhaft mythologische Elemente in die Landschaft gemischt worden, wozu man auch die Welterneuerung durch Moira rechnen muß. Allerdings geht durch die willkürliche Mischung der Elemente die Einheitlichkeit der Landschaft verloren. Spitteler mußte sehr leicht dazu kommen, die Einheitlichkeit aufzugeben, da er, wie die Untersuchung gezeigt hat, bei seiner Landschaftsschilderung nicht von einer einheitlichen äußeren Anschauung ausging, sondern sich von allen möglichen Landschaften anregen ließ, nicht gleichsam versuchte, auf dichterischem Gebiet eine Vedute zu geben. Die unnatürliche nahe örtliche Berührung von Landschaftsformmotiven aus den Alpen und aus dem Jura, die merkwürdige ungleichmäßige Mischung von Nord und Süd in der Vegetation und im Klima, die Uneinheitlichkeit der Fauna zeigt uns, daß er in seiner Landschaftskomposition nicht einheitlich verfuhr. Den Himmel und den Olymp gestaltet er teilweise südlich, aber nicht vollständig.

Der Gesamteindruck der Landschaft des „Olympischen Frühlings“ ist der einer gesteigerten Landschaft. Der Formenreichtum von Alpen und Jura ist vereinigt mit der Pracht nördlicher und südlicher Vegetation, die in der reifsten sommerlichen Schönheit zu denken ist. Wir sollen ein Abbild der ganzen Welt in nuce erhalten, darum öffnet sich wenigstens einmal der Blick aufs weite Weltmeer, einmal durchwandern wir mit den Göttern eine riesengroße Ebene, fahren mit ihnen über einen breiten Strom. Aus dem Gebirgsland heraustretend, überschauen wir mit Aphrodite weite, fruchtbare Ländereien und werden dann in ein artiges Kleinstädtchen geführt. Zweimal werden wir auch in das Getriebe einer Großstadt versetzt.[81]) So erhalten wir den Eindruck, den ganzen Kreis landschaftlicher Möglichkeiten durchmessen, die ganze äußere Welt erlebt zu haben.

[81]) II, 97 f. u. 350 ff.

III. Möglichkeit und Wert dichterischer Landschaftsschilderung im allgemeinen.

Wenn die Dichtung Landschaft schildert, ist sie gegenüber der bildenden Kunst in hohem Maße benachteiligt, da sie Formen und Farben derselben nicht unmittelbar darstellen kann. Trotzdem vermag gerade der epische Dichter nicht auf die Schilderung des landschaftlichen Hintergrundes zu verzichten; denn, um eine Äußerung Spittelers [1]) zu verwenden, die epische Poesie hat es mit der Erscheinung des Menschen innerhalb der umgebenden Natur zu tun.

Es erhebt sich nun die Frage, ob der Dichter unter allen Umständen bei der künstlerischen Darstellung der Landschaft, auch wenn er alle ihm zu Gebote stehenden Mittel zur Anwendung bringt, hinter dem bildenden Künstler zurückbleiben muß, oder ob er nicht Mittel und Wege hat, die es ihm ermöglichen, auf andere Art ebenso starke Eindrücke hervorzurufen, wie der Landschaftsmaler. Wäre das erstere der Fall, würde das Gebiet der Landschaftsschilderung unter allen Umständen zu einem Nebengebiet in der Dichtung herabgedrückt werden, und es wäre höchstens der Wunsch auszusprechen, daß der Dichter sich recht selten dorthin verirre. Dann aber wäre es in meinen Augen auch völlig unfruchtbar, eine ausführliche Untersuchung über die Landschaftsschilderung bei einem Dichter anzustellen.

Nachdem ich also schon durch die Tatsache meiner Untersuchung gleichsam das behauptet habe, was zu beweisen ist, bleibt mir übrig, nachträglich den Beweis anzutreten. Dabei halte ich mich an die von Theodor A. Meyer in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie" entwickelten Ideen. Er hat darin die Probleme des Lessingschen „Laokoon" auf Grund der psychologischen, sprachphilosophischen und ästhetischen Erkenntnisse unserer Zeit nochmals durchgearbeitet.

Das Darstellungsmittel der Poesie ist die Sprache (oder, wie der Verfasser genauer formuliert, die sprachlichen Vorstellungen im Gegensatz zu Lessings „artikulierten Tönen in der Zeit"). Wenn sie den Dichter in den Stand setzen soll, andern etwas nahe zu

---

[1]) Aufsatz „Welches ist die schönste Jahreszeit?" Vgl. S. 51.

bringen, was sie selbst nicht gesehen oder erlebt haben, also beispielsweise eine Landschaft, so muß sie das Neue, Unbekannte auf allgemein Bekanntes zurückführen. Sie zerlegt das Seiende in seine stets gleichbleibenden Bestandteile und bildet daraus ihre Allgemeinvorstellungen. Dabei trennt sie die Dinge von ihren Zuständen, Eigenschaften und Tätigkeiten, sowie von den Beziehungen, in denen sie untereinander stehen. Die Sprache reißt somit die einzelnen Seiten der Erscheinung aus ihrem lebendigen Zusammenhang heraus, den sie niemals in seiner Totalität wiederzugeben vermöchte, kann aber so die gesonderten Teile der Erscheinung in neuer Zusammensetzung verwenden. „Abstrahierendes Zerlegen der innern wie der äußern Wirklichkeit in ihre Bestandteile und subsummierendes Befassen des einzelnen Gleichartigen unter ein und dieselbe Vorstellung ist die Grundlage der sprachschaffenden Tätigkeit“. [2]) Gerade für die dichterische Darstellung von Landschaft ist dieser Sachverhalt außerordentlich wichtig. Ein landschaftliches Ganzes mit seiner unübersehbaren Fülle von Einzelerscheinungen, welche die mannigfaltigsten Eigenschaften und Zustände aufweisen, die verschiedenartigsten Tätigkeiten entwickeln, zwischen denen die weitverzweigtesten Beziehungen bestehen, kann die Sprache niemals als solches darstellen. Dagegen faßt sie eine ganze Reihe mehr oder weniger gleichartiger Erscheinungen, etwa als Berge, Bäume, Gräser usw., zusammen, kann sie namhaft machen, ohne ihre zahlreichen Eigenschaften, Zustände und Beziehungen im mindesten zu berücksichtigen, oder kann auch die ähnlichen Eigenschaften der verschiedenen Dinge mit dem gleichen Ausdruck bezeichnen, ohne sich um die individuellen Unterschiede zu bekümmern, also beispielsweise von hohen Bergen, hohen Bäumen, hohen Gräsern sprechen.

Die einzelnen Vorstellungen haben ihren Inhalt an der Reihe von Merkmalen, aus denen sie sich zusammensetzen. In den Merkmalen bewahren wir alles auf, was wir vom Wesen des im Wort bezeichneten Gegenstandes wissen. Alle diese Merkmale, die selbstverständlich zum Teil einander auch ausschließen können, sind beim Ertönen des Wortes bereit, ins Bewußtsein zu treten, aber ohne einen besondern Anreiz tun sie das nicht. Es treten nur diejenigen Merkmale, welche wir als die Wesentlichen ansehen, ins Bewußtsein, die sogenannten Grundmerkmale, die vom Begriff, der durch denkende Bearbeitung der Vorstellung entsteht, zu unterscheiden sind. Es wird beim Hören eines Wortes nur so viel von dem im Wort bezeichneten Begriff erfaßt, daß wir wissen, worum es sich handelt. Allerdings kann der Redende uns sehr leicht andere als die vertrauten, bekannten Merkmale aufdrängen, unter anderm allein schon dadurch, daß er eine un-

[2]) „Stilgesetz“, S. 11.

gewöhnlichere Bezeichnung wählt, beispielsweise etwa statt Bach Wildwasser.

Die Inhalte der einzelnen Wörter werden aufeinander bezogen zum Satz und die Inhalte der einzelnen Sätze werden wieder aufeinander bezogen zum Redeganzen.[3]) Das eigentliche Wesen der Rede ist nach Meyer Beziehung der in den einzelnen Wörtern und Sätzen nacheinander auftauchenden Inhalte. Dabei treten nur die Grundmerkmale und diejenigen weitern Merkmale ins Bewußtsein, die das Knüpfen der Beziehungen ermöglichen. Darüber hinaus wird im schnell dahingleitenden Fluß der Rede nichts vorgestellt. Denn der Zweck des Nachvorstellens ist allein das Verstehen.[4]) Seine höchste Form ist allerdings nicht das Erfassen des nackten Wortsinnes allein, sondern sie besteht vor allem darin, den Zweck der Rede zu begreifen, der bei der poetischen Darstellung darin gipfelt, Leben als solches zu erfassen.

Was das Verhältnis der Vorstellung zur Anschauung betrifft, ist folgendes zu sagen. Was in der Wirklichkeit gegeben ist, ist mit Naturnotwendigkeit individuell. Die sprachlichen Vorstellungen aber sind, wie wir gesehen haben, immer allgemein. So wird den Dingen der Wirklichkeit, die in die Vorstellung hineingenommen werden, stets die Individualität abgestreift. Meyer schreibt: „Er (der Dichter) schildert nicht eine italienische, eine Hochgebirgslandschaft,[5]) sondern d i e italienische Landschaft, d i e Hochgebirgslandschaft.“[6]) Allerdings lassen sich durch den sprachlichen Ausdruck auch individuellere Seiten der Erscheinung hervorheben.

---

[3]) Die Festlegung dieser Tatsache zeigt, wie wenig Lessing sich ins Klare gekommen ist über das Wesen der Sprache, wenn er allen Ernstes im XVIII. Kapitel des „Laokoon“ folgende Behauptung aufstellte: Der griechische Ausdruck *καμπύλα, κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα* „runde, eherne, achtspeichigte Räder“ zeige, daß die griechische Sprache mehr Freiheit für die Häufung der Beiwörter lasse, dadurch, daß sie eine „glückliche Ordnung“ dieser Beiwörter habe, sodaß der nachteiligen „Suspension“ ihrer Beziehung zueinander abgeholfen werde. Im Französischen dagegen müßte man sagen „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten“. Dadurch würde der Sinn des griechischen Ausdrucks wohl wiedergegeben, das „Gemälde“ aber vernichtet. Der deutschen Sprache rühmt Lessing zwar nach, sie könne die homerischen Beiwörter in ebenso kurze Adjektiva mit gleichem Sinn verwandeln, die vorteilhafte Ordnung derselben könne sie hingegen dem Griechischen nicht nachmachen. Im deutschen Ausdruck: die runden, ehernen, achtspeichigen Räder, schleppe Räder hinten nach und die drei verschiedenen „Prädikate“, die vor dem „Subjekt“ stünden, ermöglichten nur ein sehr schwankes, verwirrtes „Bild“.

[4]) Vor allem durch Festlegung dieser Tatsache wird die Behauptung Vischers widerlegt, die Sprache sei ein „Vehikel“ für innere Sinnenbilder. Die Widerlegung dieser falschen Ansicht hat sich Meyers Buch mit zur Aufgabe gemacht.

[5]) Von einem Mittel, das dem Dichter ermöglicht, eine etwas individuellere Hochgebirgslandschaft darzustellen, ist S. 39 die Rede gewesen, nämlich von der Verwendung landschaftlich begrenzter Ausdrücke, die natürlich dazu geeignet sind, die Suggestion zu erwecken, der Dichter schildere die Landschaft, in der diese Ausdrücke gebräuchlich sind.

[6]) „Stilgesetz“, S. 192.

unter anderm dadurch, daß der Redende Zug an Zug reiht, mit dem Zweck, die Erscheinung in möglichster Bestimmtheit uns vorzuführen. Dennoch decken sich Vorstellung und Anschauung niemals und unter keinen Umständen. „Mit dem plumpen Pinsel der Sprache kann er (der Redende) den tausenderlei Feinheiten der Linie und Gestaltung, der Bewegung und Haltung, der Farben und Beleuchtung, des Aneinanderschlusses der Teile und der Übergänge, der Symmetrie und des Kontrastes unmöglich gerecht werden. Keine Beschreibung kommt über die Auswahl hinaus. Was sie bietet, ist nicht die Erscheinung, sondern Bruch- und Trümmerstücke der Erscheinung.“ [7])

Die Landschaft ist ein Teil der sinnlichen Außenwelt. Meyer teilt mit Rücksicht auf die Kunst das Sinnliche ein in solches, das einen geistig-seelischen Gehalt vollkommen zum Ausdruck bringt — sei es, daß er an und für sich darin liegt, wie in der menschlichen Gestalt, oder daß der Mensch den Gehalt in das Sinnliche hineinlegt, wie das beispielsweise bei der Landschaft der Fall ist —, und in solches, das keinen Gehalt verkörpert. Den Gehalt definiert Meyer mit Vischer als „Leben in sich gespiegelt“, Leben, das sich in kraftvoller Weise äußert, oder doch zu äußern scheint. Eine Künstlernatur vermag sozusagen jedem Sinnlichen einen Gehalt abzugewinnen. Der Dichter aber wird das in sehr vielen Fällen absichtlich nicht versuchen, da er die sinnliche Erscheinung, in der sich der Gehalt äußert, wie wir gesehen haben, in ihrem Sein nicht vor uns hinstellen kann. Namentlich wird er es dann nicht versuchen, wenn der Gehalt sich nicht besonders auffällig an einzelne Seiten der Erscheinung heftet, an die er durch sein Kunstmittel leicht erinnern kann. Das Sinnliche ist in diesem Fall an und für sich unlebendig in der Poesie. da es kein Leben zum Ausdruck bringt, und muß nun auf indirekte Weise verlebendigt, d. h. in Beziehung gebracht werden zu dem in der Dichtung Vollebendigen: zu seelischem Leben im Zustand der Erregung und Bewegung. Das Sinnliche kann sein: Stoff oder Mittel eines lebendigen Tuns, Ursache oder Wirkung seelischer Lebensäußerungen, Charakteristikum für die Beschaffenheit eines seiner sinnlichen Erscheinung jenseitig gegenüberstehenden Lebens und endlich Grundlage und Voraussetzung für einen sich abspielenden Lebensvorgang. Es leuchtet ein, daß, soweit es sich beim Sinnlichen um Landschaft handelt, namentlich die letzte Art der indirekten Verlebendigungsmöglichkeiten in Betracht fällt, da die Landschaft, soweit sie wenigstens in der epischen Poesie zur Verwendung kommt, vor allem Grundlage für die sich entwickelnde Handlung ist. Aber auch die andern Mittel können gelegentlich angewendet werden. Beim ersten Fall denke man etwa an die Art, wie im „Olympischen Frühling“

[7]) „Stilgesetz“, S. 39.

Poseidon seinen Übermut an dem abwärtsströmenden Wasser ausläßt.[8]) Den zweiten der angeführten Wege beschreitet der Dichter, wenn er Pallas aus Freude über den Reiz der frischen Morgenlandschaft zu ihren Genossinnen sagen läßt: „Schaut doch, heißa! welche Lust dahier im duftigen Wald, im Tau und Morgenblust!“ [9]) Die Landschaft im Gesang „Wagenrennen“ läßt der Dichter dadurch lebendig werden, daß er eine der in ihr auftretenden Personen durch die Landschaft charakterisiert: Das übermäßige Selbstbewußtsein Poseidons tritt uns anschaulich vor Augen, indem er bei der Wagenwettfahrt die steile, gefährliche Straße nach der Erde wählt.

Gelegentlich versucht aber auch der Dichter dem Sinnlichen ein eigenes seelisches Leben zu leihen, einzelne gehalterfüllte, sinnliche Züge darzustellen. Die Erscheinung in ihrem Sein kann er allerdings auch in diesem Fall mit der Sprache nicht vor uns hinstellen. Wenn wir aber bis dahin vor allem gewisse Mängel der Sprache mit Rücksicht auf die Darstellung von Objekten aus der sinnlichen Außenwelt beleuchtet haben, so tritt an diesem Punkte ein ganz entschiedener Vorzug in Erscheinung. Der Dichter kann nämlich den Eindruck eines solchen Gegenstandes (der sich zusammensetzt aus dem gefühlsmäßig aufgenommenen Lebensgehalt und den dabei auftauchenden reaktiven Gefühlen), hervorrufen, wenn er die bloße Vorstellung des Gegenstandes in uns erweckt. Und zwar wird er die Vorstellung vornehmlich unter den Merkmalen hervorrufen, an denen die Eindrücke vor allem haften. Wenn in uns der Dichter die Vorstellung: „Im Osten stand des Tags prophetisches Gestirn“,[10]) erzeugt, fühlen wir wohl die feierliche Größe des Sonnenaufgangs. Wir e r s c h a u e n aber am Sinnlichen nicht den Gehalt, wir d e n k e n das Sinnliche nur in der vergeistigenden Weise des Vorstellens. Dabei taucht assoziativ der Gehaltseindruck wieder auf, den wir einmal in der Wirklichkeit aufgenommen haben. Wenn der Dichter in dieser Weise das Sinnliche als Träger des Gehaltes darstellen will, hat er dazu verschiedene Möglichkeiten. Er kann die Vorstellungen unter denjenigen Merkmalen erwecken, an denen der Gehalt namentlich haftet. Alles andere läßt er weg, da er ja doch keine Anschauung geben will und kann.[11]) Man kann dies als das objektive Verfahren bezeichnen. Daneben ist aber noch ein subjektives möglich. Da es dem Dichter nur auf den Gehalt ankommt, kann er versuchen, diesen selber in Worten

---

[8]) II, 73 ff.

[9]) I, 164. Allerdings enthält diese Landschaft schon einen gewissen Gehalt.

[10]) II, 56.

[11]) Allerdings gibt Meyer zu (S. 51), daß sich bei Menschen mit lebhafter Phantasietätigkeit Anschauungsbilder einstellen können, aber der Gehalt wird nicht aus ihnen entnommen, sondern, umgekehrt, mit Hilfe des aus den Vorstellungen entnommenen Gehaltes wird das Bild erst gestaltet.

auszudrücken und zwar durch Verwendung direkter Gehaltsbezeichnungen; das ist der Fall, wenn Spitteler im „Olympischen Frühling" von „fürstlichen"[12]) Cypressen spricht. Zur Lösung dieser Aufgabe leistet dem Dichter das gefühlsbetonte Wort unschätzbare Dienste.

Das Auftreten des Gefühlstones hängt nach der Ansicht des Philosophen Otto Erdmann vor allem vom begrifflichen Inhalt des Wortes ab.[13]) Diese Erklärung können wir etwa dahin näher umschreiben, daß alle Wörter, die etwas besonders Schönes, Edles, Starkes, und ebenso alle, die etwas außerordentlich Gemeines, Verabscheuungswürdiges, Hassenswertes bezeichnen, an und für sich einen gewissen Gefühlston tragen.[14]) Ferner sind die sogenannten Vocabula solemnia, die poetischen Wörter, wie Hain, Lenz, Gefilde usw. gefühlsbetont; ebenso alle Diminutiva wie Älplein, Pflänzchen, da sie an und für sich etwas Zierliches bezeichnen. In andern Fällen hängt das Mitschwingen des Gefühlstones ausschließlich vom Zusammenhang ab; auch in den oben erwähnten Fällen kann je nach dem Zusammenhang der Gefühlston ein stärkerer oder schwächerer sein. Dabei macht er sich selbstverständlich in der Dichtung, bei der wir von vorneherein auf Lebensdarstellung eingestellt sind, eher geltend, als in der gewöhnlichen Rede, und in der gereimten Versdichtung offenbar wieder eher als in der Versdichtung, die auf den Reim verzichtet, weil hier gefühlsbetonte Wörter noch durch Reim und Rhythmus hervorgehoben werden können.

Nachdem wir uns die Ursache des Auftauchens des Gefühlstones klar gemacht haben, ist sein Wesen zu umschreiben. Indem wir den wichtigsten zweiten Punkt der Meyer'schen Definition noch etwas erweitern,[15]) können wir folgendes sagen: Der Gefühlswert eines Wortes ist der Nachhall der Wirkung, welche die im Wort bezeichneten Gegenstände, Eigenschaften und Zustände auf unser Gefühl auszuüben pflegten, solange wir unter ihrer Beeinflussung standen. Der Nachhall der Realität, der am Wort haftet, kann unter Umständen mindestens so stark sein, wie die

---

[12]) I, 119.

[13]) Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, S. 85.

[14]) Zu vergleichen ist auch, was Bally in seinem Buche „Traité de stylistique française", IV, S. 170 ff., sagt. Eine hübsche Aufzählung gefühlsbetonter Elemente gibt uns Uhland in seiner Ballade „Des Sängers Fluch", und zwar zunächst in der Charakterisierung des Königs:

Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.

Dann in der Aufzählung dessen, wovon die Sänger singen:

Sie singen von Lenz und Liebe, von selger, goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit.
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

[15]) „Stilgesetz", S. 160.

unmittelbare reale Wirkung, ja kann diese sogar an Intensität noch übertreffen.

Die Bedeutung des gefühlsbetonten Wortes als Ausdrucksmittel der Poesie schätzt Meyer ungeheuer hoch ein. Er schreibt: [16]) „Das empfindungsgetränkte Wort stellt die höchste Blüte der Sprache dar; im Empfindungston wird dem Wort die Seele eingesetzt, es wird aufs wunderbarste verinnerlicht, vertieft, und bekommt eine geheimnisvolle Unergründlichkeit; denn alles Empfundene hat einen irrationalen Rest, der dem eindringenden Verstand unauflöslich bleibt.“ Auch Erdmann und der Sprachphilosoph Fritz Mauthner [17]) weisen mit Nachdruck auf den Wert des gefühlsbetonten Wortes hin; zugleich machen beide noch auf einen Umstand aufmerksam, der sehr wesentlich ist für die Entstehung des Gefühlstones: Die Unbestimmtheit alles sprachlichen Ausdruckes. Mauthner sagt: „Unsere bestimmtesten Worte sind so schwebend, daß die Poesie eben durch ihr einziges Kunstmittel von selbst so stimmungsvoll wird, wie die Malerei erst durch Aufwendung raffinierter Kunst“.[18])

Mittels der Verwendung gefühlsbetonter Gehaltseindrücke — die nach Meyer [19]) vor allem dann außerordentlich wirksam sind, wenn damit zugleich Personifikation verbunden ist, was bei Spitteler außerordentlich häufig der Fall ist —, gelingt es dem Dichter, selbst das Feinere, Kompliziertere, Individuellere darzustellen, indem er es unter Umständen aus einer Summierung solcher Gehaltseindrücke, die selbstverständlich wie aller sprachliche Ausdruck auch allgemein sind, hervorgehen läßt.

Der Gehalt, den der Dichter in einen sinnlichen Gegenstand hineinlegt, prägt sich allerdings zumeist an einem bestimmten Teil der Erscheinung besonders kräftig aus. Das ist für die dichterische Darstellung, die das ganze eines sinnlichen Gegenstandes niemals widergeben kann, günstig. Der Dichter gibt uns den Gehalt eines Teiles und damit zugleich den Gehalt des Ganzen. „Der Dichter“, schreibt Meyer, „lasse uns in einem kräftigen Zug ... die schaurige Erhabenheit des Hochgebirges fühlen, und wir glauben mitten drinn zu stehen ... in der ganzen Hochgebirgslandschaft“.[20])

Auch für sinnliche Züge, die einen Gehalt widerspiegeln, verlangt Meyer bei dem Dichter noch eine Erhöhung der Lebendigkeit durch Beziehung. Das Sinnliche tritt eben auch in diesen Fällen nicht wirklich sichtbar hervor, sodaß sich der Gehalt in der Dichtung nicht an der sinnlichen Erscheinung energisch erweisen kann. „Solange das Anschauliche beim Dichter durch

[16]) „Stilgesetz“, S. 162.
[17]) In seinem gleich zu erwähnenden Werke „Kritik der Sprache“.
[18]) Mauthner, Kritik der Sprache, I, S. 103.
[19]) „Stilgesetz“, S. 167.
[20]) „Stilgesetz“, S. 177.

nichts weiter lebendig ist, als durch seinen eigenen immanenten Gehalt, bleibt der Dichter in der Art des Malers befangen, ohne ihm doch gleichzukommen, er geht erst auf seinen eigenen Bahnen, wenn er den dürftigen und kraftlosen Schattenbildern der Anschauung, die er zustande bringt, das Blut echt poetischen Lebens einflößt durch Beziehung... Am ehesten befriedigen noch stimmungsvolle Landschaftsbilder für sich allein. Sie nähern sich durch die Stimmung, die aus ihnen spricht, dem Seelischerregten, sie sind wohl auch durch starke Beseelung ganz auf die Höhe menschlichen Gemütslebens emporgehoben und haben also ihre Kraft in sich. Doch muß es der Dichter schon sonderbar angreifen, wenn sich ihm neben die Landschaft nicht von selbst das betrachtende und empfindende Subjekt stellt..." [21])

Der Dichter kann also, indem er auf metaphorischem Wege Unbewegtes in Bewegtes und Unterseelisches in Seelisches verwandelt, einen höhern Gehalt in die Außenwelt hineinlegen, als es dem Maler möglich ist. Denn nach Meyer [22]) zeugt Bewegung von größerer Intensität des Lebens als Ruhe, und das Seelische stellt eine höhere Stufe des Lebens dar, als das Unterseelische. Nur kann der Dichter niemals zeigen, wie dieser Gehalt in der sinnlichen Erscheinung sich ausprägt.

Allerdings nimmt die Intensität der sinnlichen Färbung eher ab, wenn sich die Beseelung bis zum deutlichen Umsetzen von Naturvorgängen in menschliche Lebensvorgänge steigert. „Sucht der Dichter das Leben der Natur durch metaphorisches Umsetzen ins Menschliche über ein träumendes Stimmungsleben hinauszuheben, so ist das sein gutes Recht, aber er entsinnlicht sie auch durch solche Vermenschlichung und spiritualisiert sie gewissermaßen..." [23])

Da der Dichter bei seiner Darstellung der äußern Welt, auch wo er sein eigenes seelisches Leben in sie hineinlegt, nicht auf innere Sinnenbilder abzielt, so ist er nirgends an die Formgesetze der Anschauung gebunden. Immerhin kann er, wenn er will, bis zu einem gewissen Grade auch Komposition, Gruppierung, Linienführung berücksichtigen. Eigentliche Formgefühle werden aber kaum wirksam. Dagegen vermag der Dichter auch den Gehalt von Lauten und Klängen in seine Darstellung mit hereinzunehmen, wobei ihm namentlich auch onomatopoetische Wörter behilflich sind. Ferner vermag er seine Landschaftsbilder zu bereichern durch Züge aus dem Gebiet der niedern Sinne, namentlich des Geruch- und eventuell auch des Tastsinnes.

Das Sinnliche (mit und ohne geistig-seelischen Gehalt) wird nur gedacht in der Poesie, und doch scheint es uns in der Dichtung im Gegensatz zur unpoetischen Prosa wie ein Bild gegen-

[21]) „Stilgesetz", S. 223 f.
[22]) „Stilgesetz", S. 175.
[23]) „Stilgesetz", S. 200.

wärtig zu sein. Das hat in folgendem Umstand seinen Grund. Die sinnliche Außenwelt, welche die Poesie mit ihren Vorstellungen uns zuführt, wird von uns erfaßt, indem wir ihren Gehalt nacherleben. Dieser wird uns so gegenwärtig, aber zugleich wird bei der naiven Unreflektiertheit des poetischen Fühlens auch das Sinnliche, an dem sich der Gehalt offenbart, mit hineingezogen in diese Gegenwärtigkeit. „Wenn ein vorgestelltes Sinnending dieselben Eindrücke in uns auslöst und dieselben Gefühlswirkungen auf uns ausübt, wie seine sinnliche Erscheinung selber, dann muß uns sein, als haben wir es wirklich vor uns".[24]) Aber die Überzeugung, wir sehen und hören innerlich in der Poesie — so stark sie sich geltend machen mag —, ist nur Illusion. „Während uns von der wirklichen Welt nichts weiter zum Bewußtsein kommt, als was uns von ihr in der Vorstellung gegeben ist, wähnen wir sie so zu sehen, wie sie ist. Wir ertragen es, daß die Poesie alle Vorteile der Abstraktion ihres Mittels ausbeutet, weil wir im Augenblick der poetischen Täuschung der Abstraktion nicht gewahr werden".[25]) Aus der Erkenntnis, daß die Gegenwart des Sinnlichen in der Poesie Schein ist, ergibt sich die Einsicht in die Besonderheit des poetischen Bildes. Dieses besteht nämlich nicht nur aus einer Reihe rein intellektual auf einander bezogener Züge, sondern diese Züge müssen sich auch in einer gefühlsmäßigen Gehaltseinheit zusammenschließen, denn nur dadurch, daß auch unser Gefühl beteiligt ist, entsteht ja der Schein, das Sinnliche sei gegenwärtig.

Hier dürfte es am Platze sein, aus dem Gesagten noch eine Folgerung zu ziehen, die für unsere Untersuchung wichtig ist. Meyer denkt kaum an das poetische Bild im Sinne von Tropus. Aber für das poetische Bild im engern Sinne dürfte dasselbe gelten. Auch wenn, wie Meyer an anderer Stelle ausführt,[26]) der Tropus meist der Anschauung widerstrebt, wird man doch intellektuale und gefühlsmäßige Einheit als wünschbar erachten und von diesem Standpunkt aus die Katachresis oder Bildervermischung ablehnen.

Suchen wir nun, nachdem im Überblick die Mittel der Poesie zur Schilderung der sinnlichen Außenwelt dargetan worden sind, die eingangs aufgeworfene Frage zu beantworten, ob der Dichter bei der künstlerischen Darstellung von sinnlichen Gegenständen, im besondern der Landschaft, unter allen Umständen hinter dem bildenden Künstler zurückbleiben müsse. Die Antwort soll mit zwei Sätzen Meyers gegeben werden. „Wo er (der Dichter) auf eigenen Wegen gehen kann, wo er all seine Vorteile, Bewegung, Laut und Klänge, Empfindungstöne, sinnlich unwahrnehmbare Eigenschaften und Beziehungen, Beseelung und indirekte Leben-

[24]) „Stilgesetz", S. 186.
[25]) „Stilgesetz", S. 188.
[26]) „Stilgesetz", S. 56; vgl. z. B. auch Müller-Freienfels, Poetik, S. 89 u. 93.

digkeit spielen lassen kann, vermag er in einzelnen Zügen den Maler wenigstens hinsichtlich der Kraft und Tiefe des Gehalts weit zu übertreffen".[27]) Und von der dichterischen Landschaft im besondern sagt Meyer:[28]) „Zwar läßt sein seelisch vertieftes Landschaftsbild all den Formenreiz der Linien und Farben und Raumgestaltung vermissen, durch die die Wirklichkeit oder das Gemälde des Malers unsere Sinnlichkeit entzückt; aber dafür liegt im Landschaftsbild des Dichters mit seiner Bewegtheit und Beseeltheit eine Kraft, eine Stimmungsgewalt, eine seelische Wärme, die ihm der Maler nicht nachmachen kann".

Zum Schlusse soll noch kurz die Frage der Beschreibung erörtert werden. Meyer sagt, sobald der Dichter mit der bloßen Bezeichnung, oder mit dem Beiwort die Seiten am Gegenstand, die ihm wichtig sind, nicht zum Ausdruck zu bringen vermöge, könne ihm die Beschreibung nur ästhetische Pedanterie verbieten. Zwar reicht nach seiner Meinung das Beiwort sehr weit, da es sich oft nur um einen einzigen Zug am Gegenstand handelt, der herausgehoben werden soll. Die Beschreibung findet Meyer namentlich in nicht beschreibender Poesie auch dann statthaft, wenn das Koexistente nicht nach Lessings Forderung in Sukzession aufgelöst ist. Allerdings ist er keineswegs blind für die Vorzüge einer konsekutiv angeordneten Beschreibung. Eine solche Darstellung bringt dem Sinnlichen einen schönen Zuwachs an Lebendigkeit, weil immer und immer wieder die Beziehung auf seelisches Leben stattfindet. Wenn der Dichter eine Landschaft schildert und erst hintendrein erzählt, daß eine seiner Figuren durch sie gegangen sei, so werden wir nicht genötigt, den Eindruck nachzufühlen, den die Gegend auf den Beschauer ausübte. Aber auch wenn die Landschaftsschilderung von Anfang an in Beziehung zu einem Betrachter gebracht wird, vergessen wir, je länger die Beschreibung dauert, desto mehr die Gefühle des Beschauenden nachzuerleben. Taucht die Landschaft jedoch stückweise vor einer Dichtungsgestalt auf, so läßt uns das immer die Beziehung zwischen Beschauer und Außenwelt aufrecht erhalten und wir werden dazu mit diesem noch in die Spannung versetzt, was die noch zu schildernden Teile der Landschaft an Überraschungen bieten werden. Dazu sieht Meyer bei der epischen Dichtung in der konsekutiven Anordnung der Beschreibung noch einen formellen Reiz: die Wahrung der Einheitlichkeit im Ton. Man muß Meyer jedenfalls recht geben, wenn er sagt:[29]) „Doch ist eine solche Schilderung der Gegenstände in Sukzession, mag sie zustande kommen wie sie will, nur dann statthaft, wo sie sich im Zusammenhang naturgemäß ergibt. Der Vorgang, der die Sukzession schafft, muß immer seine eigene

[27]) „Stilgesetz", S. 176.
[28]) „Stilgesetz", S. 175 f.
[29]) „Stilgesetz", S. 225.

ästhetische Funktion haben, er muß materiell wertvoll sein und darf nie zu dem bloßen Mittel für die Herstellung der Sukzession herabsinken". Und auch dann werden wir Meyer zustimmen, wenn er zusammenfassend sagt:[30]) „Der Maßstab für die dichterische Vollendung einer Beschreibung liegt nun einmal nicht in der konsekutiven Darstellung, sondern in der Höhe und Kräftigkeit des Lebens, in dem der beschriebene Gegenstand in der Darstellung des Dichters erscheint". So begreift man auch, daß Meyer ein Mißtrauen gegen allzu ausführliche Beschreibungen hegt, weil dabei sozusagen notwendigerweise gehaltlose Züge unterlaufen werden, die den Eindruck der treffenden und bezeichnenden abstumpfen.

Spitteler hat zu verschiedenen der hier erörterten Probleme Stellung genommen. Allerdings nicht immer im Sinne Meyers, dessen Ansichten, wie ich sehe, von der Großzahl der heutigen Ästhetiker geteilt werden.[31]) Und zwar erklärt sich Spittelers oft eigenartiger Standpunkt in diesen Fragen kaum aus wirklich mangelnder theoretischer Einsicht — Spitteler hat sich in der ästhetischen Literatur ziemlich umgetan —,[32]) sondern sie steht im Zusammenhang damit, daß in der Dichtung und Ästhetik nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Anschauung über alles geschätzt wurde. Man denke nur an Friedrich Theodor Vischers Ästhetik. So erklärt es sich, daß gerade der Gedankendichter Spitteler, der eigentlich seiner Zeit ein Fremdling war, dazu kam, die Malerei und namentlich deren Kunstmittel gegen die Dichtung und deren Darstellungsmittel auszuspielen.

Spitteler ist sich allerdings durchaus im klaren darüber, daß die Sprache und nichts anderes Darstellungsmittel der Poesie ist, was in den mannigfachsten Äußerungen zum Ausdruck kommt, z. B. in seinem Vortrag „Über das Epos", in seinem Aufsatze „Dichter als Denker" und namentlich in seinem Vortrag „Wie dichtet man aus der blauen Luft". An letztgenannter Stelle finden sich aber neben der vorhin erwähnten Erkenntnis, daß die Sprache Kunstmittel der Poesie sei, direkte Schmähungen gegen die Sprache.

[30]) „Stilgesetz", S. 228.

[31]) Ich weise auf die „Ästhetik" von Dessoir hin, ferner auf einen Aufsatz im „Archiv für systematische Philosophie", X, S. 20 ff., betitelt „Anschauung und Beschreibung" vom selben Verfasser. Dann ist hier das bereits genannte Werk Mauthners „Kritik der Sprache" zu nennen. Ferner die Poetiken von Roettecken, Lehmann, Müller-Freienfels. Auch eine größere Zahl neuerer Aufsätze im „Kunstwart" nehmen denselben Standpunkt ein; ich erwähne zwei von Leopold Weber, einen betitelt „Phantasiekunst" (17. Jg., II, S. 1 ff.), der andere trägt die Überschrift „Zur poetischen Anschaulichkeit" (18. Jg., II, S. 397 ff.). Ferner ist in diesem Zusammenhang zu nennen das Buch von Baumgarten „Das Werk Conrad Ferdinand Meyers" (München 1917), insbesondere der Abschnitt „Die sinnliche Plastik", S. 151 ff.

[32]) Das läßt sich aus gelegentlichen Bemerkungen schließen, so aus der Bezugnahme auf Mauthners Werk „Kritik der Sprache" im Aufsatze „Poesie und Dichtkunst", oder wenn er in der Besprechung der Dichtung „Kain" von Gustav Kastropp sagt: „Ich bin kein Feind von Allegorien, weit weniger als es die ästhetische Orthodoxie verlangt," usw.

„Welches ist nun“, heißt es dort, „das geeignete Mittel, um ein im Herzen des Dichters fertiges Kunstwerk andern mitzuteilen? Die Antwort ist jedem geläufig: „Nun, einfach die Sprache“. Ja, ist das wirklich so natürlich? Fragen Sie doch einmal einen Maler, ob er es natürlich finden würde, wenn er das Bild, das ihm vorschwebt, mit Tinte und Grammatik wiedergeben müßte. Die Visionsbilder des Dichters aber sind von den Visionsbildern des Malers nicht wesentlich verschieden. Es hat seinen tiefen Grund, daß so viele Dichter anfänglich zwischen dem Malerberuf und dem Dichterberuf schwankten. Nein, die Sprache ist nicht ein natürliches, sondern ein widernatürliches, ganz abscheuliches Mittel, um poetische Bildvorgänge zu erzählen, dessen man sich nur deshalb bedient, weil die übrigen Mittel versagen, indem sie unverständlich wären“.

Über die Intensität und Art der poetischen Visonsbilder läßt sich natürlich nicht mit dem Dichter streiten. Nur eines ist ganz sicher, daß der Inhalt des „Olympischen Frühlings“ niemals mit Farben und Formen hätte widergegeben werden können. Die Dichtung ist voll des vorwärtsstrebenden Geschehens; der Hauptgegenstand der bildenden Kunst sind aber — wenigstens nach Spittelers Aussage im Aufsatze „Das Thema vom Glück in der Dichtung“ — gleichbleibende Zustände.

Andernortes hat Spitteler ein wenig gerechter, wenn auch nicht gar viel günstiger über die Sprache als Mittel der Poesie geurteilt. Einmal in einer brieflichen Äußerung, die Altwegg widergibt und die folgendermaßen lautet: „Der Dichter in mir sieht immer Bilder und nichts als Bilder. Diese Bilder übersetzt er nachher ungern und ziemlich mühsam in ein ihm ursprünglich fremdes und noch jetzt antipathisches Material, die Sprache. Sein oberstes, einziges Sprachgesetz heißt genaue Übersetzung des jeweiligen Bildes in Sprache, so daß man das Bild sieht beim Lesen“. Sodann und vor allem im Kunstwartaufsatz „Die Bedeutung der Sprache für die Poesie“: „In Hieroglyphen kann sich der Dichter leider nicht verständlich machen“, meint Spitteler, „es bleibt ihm schließlich kein anderer Weg übrig, als sich der Sprache zu bedienen“. Aber „daß die Sprache das Instrument und den Stoff der Dichtkunst“ bedeuten solle, daß sie „gleichsam das Fleisch zu der Seele der Poesie“ darstelle, das bestreitet er energisch. „Denn bei weitem der größte und schwierigste Teil, ich sage sogar der entscheidende Teil der Dichtertätigkeit geht vor, ehe der Dichter nur sich an die Sprache erinnert. Er denkt und dichtet ja nicht mit der Sprache, sondern mit dem Bilde, mit der Vision“. Die beiden letzteren Behauptungen Spittelers sind derart, daß sich mit dem Dichter nicht darüber rechten läßt. Man wird sogar geneigt sein, sie ihm zu glauben. Hingegen widerspricht es den vorhin entwickelten Ansichten Meyers entschieden, wenn

Spitteler der Sprache bestreitet „Instrument und Stoff“ der Dichtkunst zu sein. Ferner zweifle ich daran, daß jeder Dichter die folgenden Sätze Spittelers unterschreiben würde: „Kommt er (der Dichter) endlich dazu, sich der Sprache zu bedienen, so ist die Hauptsache schon geschehen und der sprachliche Ausdruck ist im Vergleich zu der sorgenvollen, vorsprachlichen Dichtertätigkeit ein so leichtes Kinderspiel, daß es sich gar nicht einmal der Mühe lohnt, davon zu reden, daß ich vielmehr jedem, der das Vorsprachliche im reinen hat, das Gelingen auch des sprachlichen Ausdrucks mit Sicherheit zu verbürgen wage… Es ist eben von der Natur dafür gesorgt, daß jeder, der einen rechten poetischen Gedanken oder Inhalt hat, von selber auch den richtigen sprachlichen Ausdruck dafür findet, einerlei ob er will oder nicht will“. Recht hat Spitteler aber jedenfalls, wenn er bestreitet, daß ein Dichter, der seine Sprache und seine Verstechnik mit Fleiß geübt habe, über einen gewaltigen Vorsprung vor einem andern verfüge, der das nicht getan habe.

Vollkommen richtig beurteilt Spitteler nach meinem Empfinden den Wert der Sprache für die Dichtung an einer etwas versteckten Stelle seiner Werke, in einem Vergleich in den „Extramundana“, der folgendermaßen lautet: [33]) „Wie ein Dichtertraum im Wort sich auswächst“. Spitteler vertritt also hier die Ansicht, was sich unbewußt, unbestimmt, nebelhaft in der Seele des Dichters angesammelt habe, gewinne feste, klare, vollkommene Form erst in der sprachlichen Ausprägung.

Spitteler ist sich trotz einiger scheinbar das Gegenteil beweisender Äußerungen (wie schon bemerkt) klar darüber, daß die sprachlichen Vorstellungen in ihrer ganzen Abstraktheit Darstellungsmittel der Poesie sind. Es ergibt sich das nicht nur aus einigen der oben genannten Äußerungen des Dichters, sondern auch daraus, daß er Mauthners „Kritik der Sprache“ kennt. Daß das der Fall ist, können wir nicht nur indirekt daraus erschließen, daß Spitteler gelegentlich Mauthners Dichtungen rezensiert hat, [34]) sondern es geht ganz bestimmt aus seinem Aufsatz „Poesie und Dichtkunst“ hervor, wo er auf Mauthners Werk Bezug nimmt. [35]) Mauthner vertritt in seinem Buche die gleichen Ansichten wie Meyer, nur nicht in systematischer, sondern mehr in aphoristischer Form. Trotzdem verweise ich auf einige Stellen in seinem

---

[33]) „Extramundana“, S. 141 (Neuausgabe).

[34]) Den Erzählungsband „Zehn Geschichten“ von Fritz Mauthner besprach er in der N. Z. Z. vom 14. Juni 1891.

[35]) Spitteler schreibt im Aufsatze „Poesie und Dichtkunst“: „Mauthners Gedächtnis ist lückenhaft; denn Dichtkunst hätte ihn neben Gottsched auch an Goethe, Shakespeare, Sophokles erinnern können.“ Spitteler nimmt hier Bezug auf eine Stelle im ersten Bande des Mauthnerschen Werkes (S. 92), wo es heißt: „Die deutsche Bezeichnung Dichtkunst ist unsäglich geschmacklos.“ Meyers Buch „Das Stilgesetz der Poesie“ dagegen hat der Dichter, wie er mir brieflich mitteilte, nicht zu Gesicht bekommen.

Buche, eben deswegen, weil es Spitteler bekannt ist. Folgende Sätze kommen vor allem in Betracht: „Die Sprache kann nichts weiter als Vorstellungen wecken".[36]) „Wenn meine Grundgedanken richtig sind, dann ist das Wort ohnehin so flimmernd und zitternd, so schwebend, daß es feste Umrisse überhaupt nicht bietet. Jeder einzelne Begriff ist ein à peu près, dieser Fehler verstärkt sich natürlich in ungeheurer Steigerung durch die Kombinationen der Sprache im Satze".[37]) Vor allem ist dann noch wichtig der Abschnitt „Keine Anschauung".[38])

Zu den zittierten Sätzen Mauthners findet sich ein vorzüglich untersuchtes Einzelbeispiel aus dem landschaftlichen Gebiet in seinem Werke,[39]) wobei er in treffender Weise aufmerksam macht auf den Unterschied zwischen Maler- und Dichterphantasie. Es betrifft Schillers Satz: „Es lächelt der See". Mauthner stellt sich die Frage; was sagt uns das Wort See? Seine Antwort lautet: „Vor allem jedem nur das, was er einmal erlebt hat. Es kann ein See in der Ebene, es kann ein See im Hochgebirge sein, ein kleiner oder ein großer See, ein See im Walde oder ein baumloser See, ein See mit Menschenstaffage oder ohne solche, ein grüner oder ein blauer See usw. usw. Gibt aber „Es lächelt der See" auch nur eine dieser möglichen Anschauungen? Ich glaube nein. Der Dichter selbst, besäße er diese lebhafte Malerphantasie, wäre ein Maler und kein Dichter geworden. Und vollends der Leser oder Hörer wird nur in Ausnahmefällen die Anschauung an ein bestimmtes Landschaftsbild in sich aufgeregt finden und dann wahrscheinlich der Dichtung gar nicht mehr folgen können. Was in ihm geweckt wird, ist eine ganz unbestimmte Empfindung; an das Wort See allein ist durch jahrhundertelangen Gebrauch eine Stimmung geknüpft, das Wort löst nicht die Seeanschauung aus, sondern — besonders in der Seelensituation des Poesieaufnehmens — nur diese Seestimmung, die zu innerst eine metaphorische Anwendung des Seebildes auf menschliche Gefühle ist und die durch Verbindung mit der deutlicheren Metapher „Lächeln" nur differenziert wird".

Übrigens hat Spitteler selbst einmal vortrefflich an einem Beispiel das verallgemeinernde, abstrahierende Verfahren der Sprache bei Schilderung von Gegenständen aus der sinnlichen Außenwelt gezeigt. Und zwar an einer Stelle, wo er eigentlich etwas ganz anderes beweisen wollte. Es ist dies geschehen im Aufsatze „Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim". Spitteler will hier nämlich dartun, daß eine gereimte Versdichtung eine weniger eingehende Situationsbeschreibung bedürfe, als eine Erzählung in Prosa. Er schreibt: „Wenn ich eine epische Poesie

[36]) Kritik der Sprache, I, S. 98.
[37]) Kritik der Sprache, I, S. 102.
[38]) Kritik der Sprache, I, S. 108.
[39]) Kritik der Sprache, I, S. 113 f.

ohne stark schwingenden Rhythmus und ohne Vers und Reim bringen wollte, so würde ich unter die Herrschaft der nüchternen Verstandeslogik zu stehen kommen, der Leser würde den Mangel einer genauen Situationsbeschreibung als Fehler empfinden". Eine Spur von Berechtigung wird man dieser Behauptung nicht abstreiten wollen. Bei der Untersuchung der künstlerischen Darstellung der Landschaft wird nochmals auf diese Meinung Spittelers zurückzukommen sein. Selbstverständlich gibt es aber auch epische Dichtungen in Prosa, die auf eine ausführliche Beschreibung des Handlungsschauplatzes verzichten, man denke nur an Kleist's „Michael Kohlhaas". Andrerseits kann man Spitteler allerdings zugeben, daß sich in einem Versepos selten eine so ausführliche Situationsbeschreibung finden dürfte, wie zu Beginn von Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde". Vor allem ist aber der genannten Äußerung Spittelers entgegenzuhalten, daß auch in Prosa die Beschreibung der Außenwelt niemals über eine Auswahl hinauskommt. Seine Ansicht hat Spitteler in übertriebener Weise an Hand von zwei Versen aus Uhlands Gedicht „Der Wirtin Töchterlein" zu beweisen versucht. Er schreibt über die zwei Verse

> Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein,
> Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein

folgendes: „Wenn wir den Inhalt dieser zwei Verse in prosaischer Erzählung, also unter der Herrschaft der Verstandeslogik mitteilen wollten, bei der immer eins hübsch ohne Sprünge aus dem andern folgt und alles Vorzustellende gesagt werden muß (allerdings gilt das, wie wir gesehen haben, für allen sprachlichen Ausdruck, nur sind wir in der Versdichtung mit einem geringeren Maß von Vorstellungen zufrieden, weil diese dafür um so gefühlsbetonter sind), so müßten wir anfangen: „Es war an einem klaren, sonnigen Herbstmorgen, die Blätter usw., die Vögel usw., der Himmel usw., da kamen durch die duftigen Nebelschleier usw., die kaum noch usw., den Feldweg herunter gegen eine Fähre des Rheinufers drei junge Männer usw." Es wird Spitteler kein Mensch glauben, daß man sich alle diese Momente, die er da aufzählt, beim Hören der Dichtung dazudenkt. Hingegen macht er uns — ohne zu wollen — aufmerksam darauf, was ein Maler, der versuchen wollte, die Worte des Dichters in einer Reihe von Bildern in Anschauung umzusetzen, alles berücksichtigen müßte, worüber der Dichter stillschweigend hinweggehen kann.

Ganz deutlich zeigt Spitteler im Aufsatze „Der Wert des Theaters für das poetische Drama", daß er den Unterschied zwischen dichterischen Vorstellungen und optischer Wirklichkeit recht gut kennt und ebenso die Schwierigkeit, die ersteren in die letztere umzusetzen. Er schreibt an der angegebenen Stelle

(allerdings spricht er von dichterischen Gestalten, von Landschaften gilt aber genau dasselbe): „Die Illustration sieht sich gezwungen, die Gestalten, die sie dem Dichter nachfühlt, mit all der Folgerichtigkeit und Genauigkeit durchzuführen, welche die malerischen und poetischen Gesetze heischen". Ebenso weiß er ganz gut, daß es dem Leser unmöglich ist — analog der Gesamtanschauung einer Landschaft in der Wirklichkeit oder Malerei — sich aus einer Dichtung landschaftliche Gesamtvorstellungen zu bilden. In seinem Aufsatze „Maße und Schranken der Phantasie heißt es:[40]) „Ein Vortragender, ein Dichter schildert uns mit genauen Maßen und Linien (mit der Möglichkeit der Genauigkeit ist es übrigens, wie wir gesehen haben, nicht allzu weit her) eine Landschaft, ein Gesicht. Ganz umsonst. Die Phantasie kann das niemals halten, geschweige denn summieren. Dantes Hölle ist geometrisch so genau gezeichnet, daß man topographische Karten davon angefertigt hat, aber", fügt er einsichtsvoll bei, „wer kann Dantes Hölle in der Phantasie bildklar nachschauen"?

Hier wird von Spitteler eine Erkenntnis ausgesprochen, die seinerzeit schon Lessing aufgegangen war. Im XVII. Kapitel seines „Laokoon" wendet er sich gegen die Beschreibung eines aus mehreren Teilen bestehenden Körpers, weil es nicht möglich sei, die einzelnen langsam „zugezählten" Teile rasch zu einer Vorstellung des Ganzen zu vereinigen wie im Anschauungsprozeß. Immerhin läßt er die Möglichkeit offen, mit Anstrengung und Mühe zu einem „Begriffe" des Ganzen zu kommen. Daß Spitteler die Möglichkeit der Vorstellung des Ganzen (offenbar auch bei einem Bemühen darum) völlig ausschließt, hängt wahrscheinlich mit dem Beispiel zusammen, an das er neben Dantes „Göttlicher Komödie" im besondern denkt — seine eigene Dichtung. Erschwert wird die Vorstellung des Ganzen hier und auch in dem Beispiel, das Lessing aus Hallers „Alpen" anführt, weil das in der Dichtung Geschilderte im einen Fall sicher, im andern wahrscheinlich aus der Erfahrung unbekannt ist. Im erstern Fall handelt es sich um ein aus Elementen der Wirklichkeit zusammengesetztes neuartiges Weltganzes, im letztern um ganz bestimmte Spezies von Alpenpflanzen. Wie wir gesehen haben, kann die Sprache uns Unbekanntes nur nahebringen, insofern sie es auf Bekanntes zurückführt. In den beiden angeführten Fällen ist das aber nur in unvollkommener Weise möglich. Schon Lessing macht mit Recht auf die Wichtigkeit der Kenntnis der in der Dichtung dargestellten Gegenstände aufmerksam, wenn er sagt: „Es mag sein, daß alle poetischen Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern".

Ganz unmißverständlich gibt Spitteler in dem Aufsatze „Der Wert des Theaters für das poetische Drama" zu verstehen, daß

[40]) Lachende Wahrheiten (Ausgabe 1917), S. 218. Vgl. auch „Der Gotthard", S. 56.

er die dichterische Darstellung von Gegenständen der sinnlichen Außenwelt in ihrer Unbestimmtheit gegenüber der malerischen nicht als untergeordnet ansieht. Wieder spricht er von den Dichtungsgestalten, aber für die Landschaft gilt selbstverständlich dasselbe. „Nämlich die Unbestimmtheit, in welcher die poetische Einbildungskraft die Umrisse ihrer Personen zu halten pflegt, ist keine Unvollständigkeit, die der Nachhilfe des Illustrators oder Schauspielers bedürfte, sondern vielmehr eine wesentliche Eigentümlichkeit und Tugend der Dichtkunst; also daß die Verdichtung und Verschärfung der Gestalten zu plastisch und photographisch genauen Gegenständlichkeiten eine Schädigung bedeutet. Poetische Menschenbilder wollen nicht mit scharfen Umrissen, sondern im Nimbus ihrer eigenen Seele geschaut sein".

Auch den Wert des gefühlsbetonten Wortes für die Dichtung kennt Spitteler wohl. Er ist befähigt, namentlich auch zur Schilderung der Landschaft gefühlsbetonte Worte zu prägen, weil die Landschaft, mit der er von Kindheitstagen an innig verwachsen war, ein allertiefstes Lebensgefühl, das Heimatgefühl, in ihm weckt. Über gefühlsbetonte Wörter im allgemeinen hat er sich zwar nicht geäußert,[41]) wohl aber sehr einsichtsvoll über die Bedeutung des Zusammenhangs für das Auftauchen des Gefühlswertes in seinem Aufsatze „Maße und Schranken der Phantasie". Er schreibt da u. a.:[42]) „Schließlich noch ein Beispiel, welches beweist, daß die Phantasie sich weigert, durch eine andere Tür einzutreten, als durch die Herzkammertür. Wer kennt nicht Rom und Montecitorio mit dem Parlamentsgebäude? Wer kann sich das leicht in der Erinnerung vorstellen? Gut. Wenn wir nun in der Zeitung unter den Depeschen lesen „Rom, 20. Dezember. Im Parlamente brachte der Ackerbauminister eine Vorloge ein usw." — wer von den Lesern sieht bei diesen Zeilen das steinerne Rom mit Farbe, Licht und Schatten wirklich vor Augen? Niemand. Hier begnügen wir uns mit dem geographischen Begriff Rom, dem Landkarten-Rom, das leibhaftige Rom erscheint vor der Erinnerung bloß, wenn eine Gemütsschwingung das Bild ehrerbietig einlädt".[43])

Spitteler hat sich auch über die Bedeutung des bildlichen Ausdrucks ausgesprochen in seinem Aufsatze „Dichter als Denker". Er wertet dieses Kunstmittel der Dichtung ähnlich wie Meyer sehr hoch. „Im Gleichnis und im Bild ist ja der Dichter

---

[41]) Nur über das Wort „Lenz" läßt er sich beiläufig aus im Aufsatze „Welches ist die schönste Jahreszeit?" Er behauptet hier, das Wort Lenz sei ein ganz abscheuliches Wort. Spitteler begründet sein Urteil nicht. Offenbar rührt es daher, weil das Wort dem konventionellen lyrischen Jargon angehört. Spitteler macht sich lustig über die „Lenzbolderei" der Dichter.

[42]) Lachende Wahrheiten (Ausgabe 1917), S. 218.

[43]) Damit vergleiche man, was Meyer im Buche „Das Stilgesetz der Poesie" über den verschiedenen Wert des Wortes „Wald" sagt, S. 23 f. u. S. 161.

in seinem eigensten Element, hier waltet er meisterlich und königlich, daß ihm darin niemand auch nur von weitem gleichkommt. Er wirkt in diesem Punkt, dem Hauptpunkt sogar schöpferisch". Hier hat sich Spitteler nicht durch Mauthner beeinflussen lassen, der sagt: „Die Personifikation ist in der Poesie beinahe schon bei der toten Redensart angelangt".[44])

Endlich sei noch Spittelers Ansicht über die Beschreibung angeführt. Wenn er auch, wie wir sahen, in zahlreichen Äußerungen den Dichter als eine Art Maler hinstellte, hat ihn das nicht gehindert, gelegentlich mit Lessing'scher Schärfe auf den Unterschied zwischen Malerei und Poesie hinzuweisen und die ausgedehntere Beschreibung eines Zustandes als einen für die Dichtung unmöglichen oder unwürdigen Vorwurf zu erklären. Beiläufig ist das geschehen im Vortrage „Meine poetischen Lehrjahre". Nachdem er seinen ersten Mißerfolg im Dichten angesichts einer schönen Frühlingslandschaft erzählt hat, sagt er, indem er sich rückerinnernd auf die Ursache des Mißerfolgs besinnt: „Man kann die Natur nicht abdichten wie man eine Landschaft abzeichnet". Ausführlich hat er seinen Standpunkt vertreten im Aufsatze „Das Thema vom Glück in der Dichtung". Er führt da ungefähr folgendes aus: Immer wieder geschieht es, daß Dichter der Versuchung unterliegen, „das reine sonnige Glück" zum Hauptvorwurf einer Dichtung zu wählen. Das Resultat ist immer wieder „Niedlichkeit, Spiel, Süßlichkeit, Einförmigkeit und Öde". Sachliche Gründe, wie Ernst des Daseins, Kampfespflicht, Unwahrheit des Glückes auf Erden und dergleichen sind nicht stichhaltig, „da der Maler, welcher doch auf der nämlichen Erde wohnt, dem Glückthema die allerherrlichsten Triumphe verdankt, wie vonehmlich die Venezianische Schule beweist". Die Ursache für diese Erscheinung muß anderswo liegen: „Die Dichtkunst wirkt ja mit Handlung oder zum mindesten mit Bewegung, das Glück aber besagt einen Zustand, Zustand aber ist das Gegenteil von Handlung und Bewegung". Wenn der Dichter die Glückspunkte, die ihm wie dem Maler als Glanzpunkte vorschweben, am eingehendsten schildern will, so sieht er, daß bei der Bearbeitung des Glanzteiles „minder wichtige Aufgaben an ihn herantreten, als zur Bearbeitung der Handlung und Bewegung, nämlich die rhetorisch-poetische Aufgabe der Beschreibung, in welcher statt der Gestaltungskunst die Redekunst das Gesetz vorschreibt. Je mehr aber einer Dichter ist, desto unwilliger wird er sich dieser untergeordneten und fremden Aufgabe unterziehen". Versucht der Dichter aber (und ein gewissenhafter Künstler wird es nach der Meinung Spittelers tun), die Handlung überzuordnen, so wird sie alles andere „auffressen", so daß für das, was ihm anfänglich am wichtigsten war, einige Zeilen oder höchstens eine Episode übrig bleibt.

[44]) Kritik der Sprache, I, S. 119.

IV. Topographie des „Olympischen Frühlings“.

Einleitendes.

Wohl in den meisten realistischen Dichtungen sind dem Dichter aus der Topographie seines Werkes keine großen Schwierigkeiten erwachsen. Oft hält er sich genau an bestimmte, in der Wirklichkeit gegebene Vorbilder. Indem er die dort geltenden Namen in der Dichtung verwendet, erweckt er die Suggestion, er stelle diese Vorbilder wirklich dar. Wenn der Dichter ein einigermaßen getreues Erinnerungsbild in sich aufbewahrt hat, gerät er kaum in Gefahr, sich in der topographischen Anordnung Undeutlichkeiten oder Widersprüche zuschulden kommen zu lassen. Als Beispiele mögen etwa gelten C. F. Meyers „Jürg Jenatsch“, J. V. von Scheffels „Ekkehard“, J. C. Heers „König der Bernina“. — In andern Fällen hält sich der Dichter zum Teil an die Wirklichkeit, nimmt aber leichte Veränderungen daran vor. Auch in solchen Fällen ist das Vermeiden von Widersprüchen noch eine leichte Sache. Als Beispiel diene Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“. In allen Dichtungen solcher Art muß das Vermeiden von Widersprüchen, das Festhalten an der einmal aufgestellten Anordnung und das sorgfältige Einfügen neuer Vorstellungen in den Kreis der bereits vertrauten verlangt werden, da sonst notgedrungenermaßen das Verständnis leiden müßte. Andererseits wird aber auch der Leser in solchen Dichtungen kaum sich veranlaßt fühlen, die Aufstellungen des Dichters nachzuprüfen, da er sich auf dem Boden der Wirklichkeit zu befinden glaubt, wo es so wie so nichts zu deuteln gibt, und wird sich willig dem suggestiven Einfluß der Dichtung hingeben.

Spitteler hat im Unterschied zu den vorhin genannten Dichtern aus Landschaftselementen der Wirklichkeit ein neuartiges, selbständiges Weltganzes zusammengesetzt. Immerhin ist diese Welt bei näherem Zusehen keineswegs durchaus neuartig, sondern lehnt sich zum Teil an das Homerische Weltbild an, nur mit dem Unterschied, daß wir, im Gegensatz zu den drei Hauptteilen der Homerischen Welt: Unterwelt, Erde, Olymp hier sechs Weltteile zu unterscheiden haben: Unterwelt, Erde, Himmel, Olymp, Gigantenreich, Sitz Anankes und seiner Töchter. Die wichtigsten sind Erde und Olymp. Es erhebt sich die Frage, ob es Spitteler

gelungen ist, in seiner Dichtung auch die Einheitlichkeit der Topographie zu wahren. Die Untersuchung wird das zeigen.

Topographie des ersten Teiles.

Die ganze Handlung nimmt ihren Ausgang vom Erebos (Ἔρεβος = die Tiefen des Totenreiches); den uns geläufigeren Namen Hades braucht Spitteler als Name des Gottes der Unterwelt. Immerhin ist es charakteristisch, daß der Dichter in einer topographischen Skizze [1]) zu seinem Werke offenbar in der Eile den jedenfalls auch ihm vertrauteren Namen Hades hinsetzte. Einigemale braucht er übrigens auch in der Dichtung den Namen Hades für die Örtlichkeit, so wenn er von „des Hades sumpfigen Gassen" spricht, wenn er sagt: [2])

Im Volk der Götter aber, die vom Hades kamen,
War ein gewaltiger Held, Ajax genannt mit Namen.

oder wenn er erzählt, daß Aiolos mit seinen Genossen am Abend nach der ersten Ausfahrt der Götter einen solchen Lärm verführte, daß man es bis in die Tiefen des Hades gehört habe.[3]) Über die Lage des Erebos im Weltall verlautet zunächst nichts. Erst später, wie wir immer bergauf steigen, merken wir, daß wir ihn uns irgendwo ganz weit in der Tiefe unten vorzustellen haben. Der Mittelpunkt der Unterwelt ist die „mauer- und turmbewehrte Kerkerstadt und Feste". Darum herum erstreckt sich aber der Herrschaftsbereich des Hades noch ein gutes Stück. Er umfaßt die weite, sumpfige Ebene, welche die Götter nach dem Verlassen der Unterweltstadt durchwandern, reicht noch hinüber über den Styx und die Tartarusschlucht bis in eine schauerliche, von allen Seiten von Felswänden umgebene Gegend. Von da gelangen die Götter durch einen „Höhlengang" in den sonnenbeschienenen Teil der Welt, in ein Tal, von wo der Morgenberg, um ein drastisches Bild zu gebrauchen, sie wie eine Leiter zur „Oberwelt" hinaufführt. Mit dem Begriff Oberwelt wird bezeichnet, was über der Erde liegt, also Himmel und Olymp.

Der Morgenberg hat drei Teile. Der erste reicht bis dorthin, wo der emporführende Weg einen mächtigen Steinlawinengraben schneidet, der vom Olymp bis zur Unterwelt hinunterreicht. Der zweite Teil erstreckt sich von da über Alpweiden, „bis unterhalb der Erden". Mit dem dritten reicht der Berg bereits ins Gebiet der Erde, die ringsum von einem Eichwald „einem Gürtel gleich" umgeben ist, der hier so dicht und breit ist, daß man außer diesem Walde gar nichts von der Erde sehen kann; offenbar mit gutem Grund, da sie die Götter erst später vom Olymp aus kennen lernen sollen.

---

1) In einem Brief an den Verfasser.
2) II, 30.
3) II, 24; ferner noch II, 252.

Statt aber direkt über die Erde zum Olymp zu wandern, machen sie zunächst noch einen Abstecher auf den Himmel („auf“ sage ich absichtlich, da der Himmel als ein Gebirge dargestellt wird). Sie gelangen über die „Staffelwiese“ oberhalb der Erde, durch ein Urgebirge über die „Silbermatt“, „wo man den Mond zur Hand, die Welt zu Füßen hat“, zum Himmel hinauf. Der Himmel stellt so gleichsam den obersten Teil eines ungeheuren Gebirgsmassives dar. Auf gleicher Höhe mit ihm flimmern im Äther draußen die Sterne.[4]) Daß man sich den Himmel wirklich als Gebirge zu denken hat, geht deutlich aus der Dichtung hervor, da es einmal heißt,[5]) die starre Himmelswand falle in steilem Sturze jählings in die „Wind- und Wolkenwelt“. Die Silbermatt stellt offenbar die Spitze des Himmelsgebirges dar. Denn um zum Himmelspark zu gelangen, muß die Reisegesellschaft wieder abwärts lenken. Im Park steht des „Himmelskönigs strahlender Palast“ oder, wie er auch, wohl in Erinnerung an das bekannte Schloßgebäude des Minos auf Kreta, heißt, „das Labyrinth“. Die „Burg des Himmels“ ist ein riesiges Gebäude, überragt von einem mächtigen Glockenturm, der offenbar auch über den nicht weit entfernt liegenden Gipfel des Berges hinausschaut, da man von seiner Zinne aus „sämtliche“ Firne der Umgegend erblickt.[6])

Die Götter sind immer in der gleichen Richtung vorwärtsgehend zum Himmel empor gestiegen. Auf der entgegengsetzten Seite des Himmelsgebirges, das man sich als langes Kammgebirge vorstellen mag, sieht man in ein ausgedehntes, unbegrenztes Nebelmeer, die „Wind- und Wolkenwelt“. Diese Wolkenmassen müssen die Götter im Luftschiff durchfahren, um zum Olymp zu gelangen. Den Olymp stellte ich mir von jeher, da er der örtliche und inhaltliche Mittelpunkt der Dichtung ist, ganz instinktiv als die höchste Erhebung vor, von der die Rede ist. Aus der Dichtung geht zwar nichts hervor, was für diese Ansicht sprechen würde, aber meine Meinung wurde mir bestätigt durch die topographische Skizze des Dichters, wo der Olymp auch höher gezeichnet ist, als der Himmelsberg. Anderer Meinung sind Altwegg und Weingartner. Altwegg schreibt:[7]) „Das Feuerschiff ist angekommen und bringt sie nach erlebnisreicher Fahrt.... wieder a b w ä r t s zum Olymp“. Weingartner sagt:[8]) „Das Luftschiff ist gerüstet... und fort geht die Fahrt, h i n a b zum Olymp“. Sowenig in der Dichtung etwas darüber steht, daß der Olymp höher sei als der Himmel, ebensowenig läßt sich für die gegenteilige Annahme in den Worten des Dichters ein Beweis finden. Altwegg und Weingartner gingen offenbar bei Aufstellung ihrer

---

[4]) I, 68.
[5]) I, 94.
[6]) I, 99.
[7]) Altwegg II.
[8]) Weingartner, S. 24.

Behauptung von der gewöhnlichen Vorstellung des Himmels, als des Höchsten, was man sich denken kann, aus, ohne zu beachten, daß die Himmelsvorstellung in der Dichtung mythologisiert wird, und demzufolge der Himmel in der Gestalt eines Gebirges erscheint

Der erste Eindruck des Olymp ist der eines einheitlichen aber gewaltigen Bergmassivs, an dem verschiedene Höhenstufen in die Augen springen. Zu unterst liegt die „Stadt der Gemeinen", die sich, wie wir später hören, in eine Unterstadt am Hafen und eine piniengeschmückte Oberstadt teilt. Dann die gartenumgebenen Schlösser, die den unterlegenen Freiern gehören sollen. Weiter oben im Wald der düstere Bau des königlichen Schlosses und schließlich der von einer Rauchwolke überschattete Gipfel des Berges.

Es ist das einzige Mal, daß Spitteler etwas wie eine topographische Übersicht über einen gewissen Teil seiner Landschaft gibt.[9]) Eine gar große Bedeutung kommt ihr aber nicht zu. Die Stelle ist übrigens auch kaum ausschließlich[10]) zum Zwecke geschrieben worden, den zukünftigen Handlungsschauplatz in seiner Einteilung klar zu machen, sondern der Passus ist vor allem in der Absicht gedichtet worden, die Größe und den Reichtum des Olymp „anschaulich" vor Augen zu führen. Es tauchen denn auch im weitern Verlauf des Werkes nicht mehr alle diese Vorstellungen auf, die hier entwickelt werden. Sehr häufig wird das Olympgestade wieder genannt.[11]) Mit Ausnahme des königlichen Schlosses ist es das einzige Landschaftsmotiv, das eine engere topographische Beziehung zwischen den spätern Teilen des Werkes und den in topographischer Beziehung (wie noch zu zeigen sein wird) enger zusammenhängenden beiden ersten Teilen herstellt. Gar nie mehr dagegen werden die zypressenumgebenen Gärten der unterlegenen Freier erwähnt. Wir können uns denken, daß dort in der Gegend auch das Haus der Aphrodite gelegen ist; gesagt wird das aber nirgends. Vom Aufenthaltsort eines der unterlegenen Götter, mit Ausnahme desjenigen Apollos, hören wir überhaupt nichts. Der im Walde stehende Palast der Hera wird noch mehrere Male erwähnt, wie schon bemerkt, es wird aber nie mehr mit der geringsten Andeutung darauf hingewiesen, daß er zwar unterhalb des Berggipfels, aber oberhalb der Besitzungen der unterlegenen Freier liegt. Pallas und Aphrodite spazieren miteinander zur Stadt hinunter im Gesange „Hyphaist der Zwerg"; aber davon, daß diese Stadt am Wind- und Wolkenmeer liegt, wird nichts mehr gesagt. Wir sehen also bereits aus

---

[9]) Bei Keller dagegen sind solche Übersichten beliebt, vgl. Luterbacher, S. 23 ff.

[10]) Daß dieser Zweck unter anderm auch dem Dichter vorgeschwebt hat, geht deutlich aus dem hervor, was er im Vortrag „Über das Epos" sagt; vgl. S. 95.

[11]) z. B. I, 127; II, 12; II, 289.

diesen Beispielen, daß es Spitteler keineswegs um eine ängstlich genaue Topographie, um ein immer besseres Vertrautwerden mit dem Schauplatz der Handlung zu tun war. Er überläßt es dem Orientierungssinne des Lesers, sich selber zurecht zu finden, und fühlt sich dieser nicht bemüßigt, die neuen Vorstellungen mit den alten zu verknüpfen, so tut das dem Verständnis der Dichtung doch keinen Eintrag. Einzig das Pinientor der Oberstadt, von dem wir bei der Beschreibung des ersten Wettkampfes im zweiten Teile hören, erinnert als Einzelheit genau an eine Vorstellung des ersten Teiles: die piniengeschmückte Oberstadt. Das sind in großen Zügen die topographischen Vorstellungen, die bis zum Schlusse des ersten Teiles entwickelt werden. Da infolge der Reise der Götter systematisch ein Landschaftselement ans andere angegliedert wird, läßt sich zur Not in ganz grober Weise eine topographische Skizze anlegen, die zugleich zu einer Übersichtsskizze des ganzen Werkes wird.

Daß es Spitteler nicht um peinliche Genauigkeit seiner Topographie zu tun war, sehen wir auch, wenn wir zur Betrachtung von Einzelheiten im ersten Teil übergehen. Die Verse, in denen geschildert wird, wie die Götter das erste Mal den Olymp sehen, lauten:[12])

> Und ihrem Blick enthüllte sich in stolzer Breite
> Das Hochgebirge des Olympos wälderprangend,
> Mit Städten, Schlössern, Gärten an den Halden hangend.

Tatsächlich hören wir aber nachher nur von einer Stadt längs der Küste,[13]) was allerdings nicht auszuschließen braucht, daß mehrere da sind. Auch als Aphrodite und Pallas miteinander spazieren, heißt es: „So machten sie sich auf, feldein der Stadt (nicht „einer“ Stadt) entgegen“. Die Erklärung für diese Verschiedenheit liegt nahe: Es belebt den Anblick des Gebirges im dichterischen Bilde mehr, wenn eine ganze Reihe von Städten anstatt nur eine einzige an seinem Fuß liegt. Nachher aber kehrt Spitteler mit seiner einzigen Olympstadt wieder zum Typischen zurück, wie es dem ganzen Stil seiner Dichtung entspricht.

Der Garten des Uranos wird zunächst „Paradiesespark“ genannt.[14]) Der des Griechischen unkundige Leser nimmt wohl einfach an, Paradies sei ein anderer Ausdruck für Himmelskönigtum, also Paradiesespark bedeute ungefähr soviel, wie Park des Himmelskönigtums. Auf alle Fälle sieht man den Namen Paradiesespark als Bezeichnung eines einheitlichen Landschaftsteiles an. Griechisch *παράδεισος* bedeutet soviel wie Garten, Park. Der Name Paradiesespark stellt also eigentlich eine der bei Spitteler beliebten Tautologien dar, ähnlich wie der Herold

---

[12]) I, 118.
[13]) I, 119.
[14]) I, 69.

Hermeneus usw. Später werden aus dem einheitlichen Landschaftsteil unvermutet ihrer zwei, wenn die Amaschpand zueinander sagen:[15])

„Drum laßt uns, bis die Gäste völlig wach gediehen,
Den Park umkreisen und das Paradies umziehen".

Auch später wird diese rätselhafte Zweiteilung aufrecht erhalten. Die Götter schimpfen, daß sie verurteilt seien, ewig zwischen Paradies und Park umherzukreisen.[16]) Diese Beispiele aus dem ersten Teil zeigen zur Genüge, daß realistische oder gar naturalistische Genauigkeit in den topographischen Angaben nicht angestrebt wird.

Ein stärkerer, einschneidender Widerspruch in der Topographie des ersten Teiles ist möglicherweise durch den Lawinengraben bedingt, der vom Olymp zum Erebos hinunterführt. Zunächst heißt es einfach,[17]) der Lawinengraben führe schräg vom Himmel (will sagen vom Horizont her) herunter. Er kommt also aus der Richtung, in der die Götter vorwärts streben. Später fragen[18]) die Götter im Angesicht des Olymps ihren Führer:

„Von jenseits h i n t e r m Berge seh' ich Rauch entschweben,
Als Wolkenfederhut sich auf den Gipfel heben.
Aus welchem Herd, sag an, o trefflicher Berater,
Entstammt das Feuer? und der Rauch aus welchem Krater?"

Die Antwort lautet:[19])

„Dort raucht des Riesenkraters schauerlicher Schlund,
Dort liegt der Bergsturz, mündet[20]) der Lawinengang,
Der das enthronte Volk des Kronos jüngst verschlang."

Die Götter bewegen sich vom Erebos aus immer in derselben Richtung auf den Olymp zu und begegnen dabei dem Lawinengang. Nun macht es ganz entschieden den Eindruck, als sollte an der vorhin zitierten Stelle die Vorstellung erweckt werden, als führe der Lawinengang auf der der Richtung, aus der die Götter kommen, entgegengesetzten Seite zur Tiefe. Liegt der Grund, weswegen plötzlich eine der ersten Vorstellung entgegengesetzte auftaucht, nicht etwa darin, daß für des Dichters Gefühl, die vorn über den Berg verlaufende Lawinenbahn, die er als etwas Häßliches, Grausiges, Schreckliches darstellt, der Schönheit des Olymps Eintrag tut? Dazu hat er möglicherweise die Wendung „hinterm

---

[15]) I, 91.
[16]) I, 106.
[17]) I, 28.
[18]) I, 119.
[19]) I, 119.
[20]) Das Wort „mündet" kann übrigens hier nicht im gewöhnlichen Sinn verstanden werden; denn selbstverständlich liegt nicht das Ende des Lawinengrabens am Olymp, sondern der Anfang. Münden muß also hier so viel heißen, wie den Mund auftun.

Berge“ auch symbolisch[21]) gebraucht: Die alten Götter liegen hinter den aufsteigenden, nun ist an diesen die Reihe zu herrschen.

Wie dem auch sei, selbst wenn der Dichter, was ich nicht ganz bestimmt beweisen kann, an der spätern Stelle der topographischen Vorstellung der frühern widerspricht, ist das für das Verständnis der Dichtung nicht von Belang und damit für den Wert und die Wirkung des Werkes einigermaßen gleichgültig. Die Vorstellung, daß der Lawinengang vom Olymp irgendwie hinunter zum Erebos führt, muß allein festgehalten werden, damit die Verständlichkeit der Dichtung nicht leide. Der Verlauf der Linie — den sich genau vorzustellen sowieso bei der Unbestimmtheit der räumlichen Begriffe Olymp, Erde und Himmel schwer wäre — ist für die Dichtung nicht von großem Wert. Darum wird er nicht näher beschrieben, und darum hat es auch nichts auf sich, wenn die Andeutung über ihren Verlauf offenbar das zweite Mal anders ausfällt als das erste. Immerhin zeigt uns dies Beispiel ganz deutlich, was uns schon die stoffliche Untersuchung der Landschaft ergeben hat, daß Spitteler bei seiner Landschaftsschilderung nicht von der bestimmten äußern oder innern Anschauung einer Landschaft ausgegangen ist. Denn damit wäre die topographische Klarheit von vorneherein gegeben gewesen.

Noch einer Eigentümlichkeit in der Topographie des ersten Teiles muß Erwähnung getan werden. Nach dem Ausspruch des Hades zerfällt, wie schon bemerkt, der Morgenberg in drei Teile, von denen der zweite bis unterhalb der Erde reicht. Das Gebiet der Unterwelt aber hört auf, bevor man in das Tal, von wo der Morgenberg emporsteigt, kommt.[22]) Die beiden ersten Teile des Morgenberges liegen also irgendwie zwischen den Hauptweltteilen: Unterwelt, Erde, Himmel, Olymp mitten inne, bilden, wenn man will. einen eigenen Weltteil.

Topographie des zweiten Teiles.

Der zweite Teil der Dichtung steht in Bezug auf die Topographie mitten inne zwischen dem ersten einerseits und dem dritten, vierten, fünften Teil andrerseits. Im ersten Teil werden die einzelnen Landschaftsbestandteile durch die Reise der Götter notdürftig zu einem verstellbaren Gesamtbild der olympischen Landschaft vereinigt. Manche der hier entwickelten Landschaftsvorstellungen werden im zweiten Teil der Dichtung wieder aufgenommen, bereichert wird diese Partie nur durch wenige neue Landschaftsmotive. Die Küste erscheint wieder, an der die Götter erst vor kurzer Zeit mit großem Jubel landeten. Jetzt sitzen sie

---

[21]) Für die symbolische Bedeutung der Landschaft ist im übrigen das Kapitel „Der symbolische Wert der Landschaft und die symbolisch-allegorischen Landschaften im besondern“ zu vergleichen.

[22]) I, 19.

heimwehkrank dort herum und denken ein letztes Mal an das „gebirgumzackte“ Himmelsschloß. Damit verschwindet diese Vorstellung völlig aus der Dichtung. Im Gesang „Der erste Wettkampf“ wird die bisher geschilderte Landschaft plastischer herausgearbeitet, zugleich aber, wie man kaum wird bestreiten können, leise verändert. Als ein gewaltiges Gebirge, übersät mit Ansiedlungen und bedeckt von Waldungen, wird uns der Olymp ja gleich von Anfang an vorgestellt, sodaß man sich die Schlüfte und Klüfte,[23]) von denen wir jetzt hören, leicht in das bereits bekannte Bild des Berges hineindenken kann. Hingegen hat man sich bis dahin den Olymp mehr in der Art eines einzelnen, alleinstehenden Gebirges vorgestellt, während wir jetzt, außer vom eigentlichen Olymp, noch von weiteren ganzen Bergen hören.[24]) Das erste bedeutungsvolle neuauftauchende Landschaftsmoment des zweiten Teiles läßt sich ohne Mühe in das bereits bekannte Landschaftsbild einfügen: das Kampffeld Agon. (Über die Lage der Ichorquelle dagegen fehlt jede Angabe.) Der Festzug zieht hinaus durch das Pinientor der Oberstadt, hat also die Stadt im Rücken und die freie Landschaft vor sich,[25]) die man sich allmählich gegen den Olymp ansteigend denkt. Rückwärts schauend reicht der Blick über die Stadt in der Tiefe hinaus in die unergründliche Ferne des Wind- und Wolkenmeeres. So darf wenigstens vielleicht die Stelle gedeutet werden, wo es von Apollo heißt, er hätte, indem er seine Dichtung kund tat, nach der Richtung geschaut, „wo den kühnsten Sprung in ahnungsweite Fernen tat des Himmels Schwung“.[26]) Auch in den beiden folgenden Abschnitten: „Der Lauf“ und „Wagenrennen“ ist es noch ganz leicht, eine klare Ortsvorstellung zu gewinnen. Vom Feld Agon aus eilen die Götter im Wettlauf zum Akrolymp, dem höchsten Punkt des Gebirges, hinan. Über einen Paß hinüber sollen Apollo und Poseidon jenseits bis zur Grenze zwischen Olymp und Erde hinunterfahren. Das ist das erste Mal, daß einer der vom dritten Teil an eine so große Rolle spielenden Verbindungswege zwischen Olymp und Erde genannt wird. Auf der hintern Seite des Berges teilt er sich in zwei Straßen, eine die sich oberhalb der Felsen, „zwischen des Gebirges Häuptern und Hälsen“ durchschlängelt. Hier bekommen wir noch deutlicher den Eindruck, daß der Olymp ein weitverzweigtes Gebirgsland darstellt, nicht nur ein einzelner Berg. Die andere Straße fällt steil im Engtal einer schauerlichen Reuß abwärts. Die Grenze zwischen Erde und Olymp wird durch eine Mauer gebildet. Durch ein Loch in ihr zwängt sich der Fluß nach der Erde hindurch. Bis zum Schluß des zweiten Teiles der Dichtung, der den ersten Band des Werkes abschließt, treten

---

[23]) I, 143.
[24]) I, 143.
[25]) I, 145.
[26]) I, 149.

keine wesentlichen neuen Landschaftsteile zum Vorschein. Nur einmal öffnet sich im Gesang „Verrat“ für einen Augenblick vom Olymp aus der Blick über die ganze Welt.

Topographie des dritten, vierten und fünften Teiles.

Eine Topographie der folgenden Teile des „Olympischen Frühlings“ aufzustellen, ist ganz außerordentlich schwer, ja eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit. Es ist denn auch ganz charakteristisch, daß der Dichter bei dem, was er selbst über die Topographie seines Werkes veröffentlicht hat,[27]) sozusagen nur auf den ersten und den eng mit ihm zusammenhängenden zweiten Teil Bezug nimmt. Die neu auftauchenden Landschaftsvorstellungen können, mit wenigen Ausnahmen, nicht mehr in einen engen organischen Zusammenhang mit den früheren gebracht werden. Charakteristisch ist es auch, daß der Dichter die meisten neuen Landschaftsmotive mit dem bestimmten Artikel einführt und damit also gleichsam den Anschein erweckt, sie und der Zusammenhang, in dem sie zueinander stehen, seien bereits bekannt. Hätte das der Dichter übrigens nicht getan, so hätte er unzähliger Erklärungen bedurft und doch schwerlich deutlichere Vorstellungen in uns erzeugt, als es ihm so möglich war.

Im ersten Gesang des dritten Teiles zieht Boreas mit seiner Raubgesellschaft auf die Erde, wobei diesmal ein „Erdentor“ die Erde vom Olymp trennt. Auf welcher Seite des Gebirges die Fahrt stattfindet, läßt der Dichter unberücksichtigt, im Gegensatz zur Wagenfahrt des Apollo und Poseidon, von der wir mit Bestimmtheit erfahren, daß sie die Götter auf der hintern Seite des Olymp (d. h. auf der der Anfahrt des neuen Göttergeschlechtes entgegengesetzten Richtung) zur Erde führt. Diesmal läßt Spitteler, jedenfalls aus guten Gründen, eine Angabe fehlen, da sie ihn leicht in Widersprüche verwickeln könnte. Es scheint fast, daß Boreas auf der Vorderseite des Olymp seinen Flug zur Erde nimmt, da wir die uns von dieser Seite her bekannte Nebelmeerlandschaft wieder zu sehen bekommen.[28]) (Übrigens führt Aiolos den Zunamen „Wind- und Wolkenwart“ entsprechend dem Parallelausdruck „Wind- und Wolkenmeer“). Dieser Annahme aber steht das Schneegebirge Niphant im Wege, das man sich nach der Beschreibung des Anblickes, den der Olymp von weitem bietet[29]) nicht vor diesem gelegen denken kann. Restlos beweisen läßt sich der Widerspruch zwar nicht, aber er ist sehr wahrscheinlich. Wir sahen ja schon bei der rein stofflichen Betrachtung der Landschaft, daß an dieser Stelle ein Widerspruch klafft, infolge

[27]) Vgl. S. 94 f.
[28]) II, 13 u. 15.
[29]) I, 118.

der unnatürlich nahen Berührung von Jura- und Hochgebirgsmotiven.

Auch aus einem weitern Grunde läßt sich schließlich begreifen, daß der Dichter keine näheren Angaben über den Ort der Ausfahrt des Boreas macht, da er einer gleichmäßigen Behandlung zuliebe (die eine vorhin erwähnte Ausnahme läßt sich schon noch damit vereinen), auch bei den andern zahlreichen Verbindungswegen zwischen Erde und Olymp nähere Angaben machen müßte, die sich dann leicht gegenseitig ins Gehege kommen könnten.

Es ist wohl hier am Platze, diese Verbindungswege im Zusammenhang aufzuzählen und daraus die Schlüsse zu ziehen, die sich für die Topographie des Werkes ergeben. Die Wege vom Olymp zur Erde weisen gewisse gemeinsame Züge auf, aber nur ein einziges Mal liegt die Vermutung nahe, daß sich zwei Beschreibungen auf ein und denselben Weg beziehen. Im Abschnitt „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal" erreicht das Götterpaar auf einem „Weinbergpfad" die Erde. Auch Poseidon verübt seine Untaten offenbar auf der Erde unten. Wir sehen ihn den staunenden Olymp „feldein" stampfen „durch Gemüs und Kraut ins Ungemeine", ohne daß direkt mit Worten gesagt wird, er gehe auf die Erde. Die Schilderung bleibt ganz allgemein, von einer Grenze zwischen Olymp und Erde hören wir gar nichts. Immerhin wird man sich vorstellen, daß er die Abenteuer am Trommel- und Forellenbach bereits auf der Erde unten erlebt. Übrigens ist auch im vorangehenden Gesang keine sichtbare Grenze zwischen den beiden Erdteilen erwähnt worden. In „Pallas und der Pelarg" folgt Pallas der „breiten Völkerstraßenspur, die vom Olymp einladend ihre weiße Schnur zum Erdenland in schöngeschwungenen Schleifen rollte". [30]) Unten kommt sie zu einem „felsumrahmten Tor", durch das der Weg nach der Erde führt. Dieses gemahnt ans „Erdentor" (die „Enge" oder die „Felsenengen", oder den „Paß") des Gesanges „Boreas mit der Geißel", das man sich auch als Felsdurchbruch vorstellen wird. Möglicherweise dieselbe Straße hat der Dichter im Sinn, wenn er im Gesang „Zeus ruft die Götter heim" erzählt, wie hinter Poseidon und Elissa auf der „Wendelstraße" allerlei Seegetier in langem Zuge den Berg hinauf zieht. [31]) Im Gesang „Aphrodite" werden drei Wege erwähnt, die „zwischen harzigen Tannengrotzen", erdwärts ins Tal hinab „auf schwindelhaften Stotzen" stürzen. Einen davon geht Aphrodite auf ihrem verbotenen Gange ins Menschenland und kehrt auch genau auf demselben Weg wieder zurück. Im Abschnitt „Die Fahne Olbia fällt" wird von zwei Wegen gesprochen, die auf die Erde hinunterführen, einer „gebahnten" Straße und einem „nicht

---

[30]) II, 147.
[31]) II, 289.

bequemen“ Fußweg, der den Wald durchschneidet. Wieder wird eine Grenze zwischen Olymp und Erde, d. h. einem besondern Teil der Erde, dem Menschenoberland, erwähnt. Diesmal ist es eine äußerlich nicht stark auffällige: ein Forellenbächlein. Im Gesange „Die Menschen“ kommt Zeus über ein Älplein, das sanft ins Tal abfällt und über einen „Wiesenfeldweg“ zur Menschenstadt. Im letzten Gesang endlich geht es durch einen „Hohlweg“ „auf sanft geneigtem Dach“ der Erde zu. Später an der schroffen Wand, welche die Grenze zwischen Erde und Olymp bildet, stürzt dieser Weg steil zur Tiefe. Zugleich brausen hier an der Scheidewand zwischen irdischem Gebiet und Götterberg zahlreiche Wasserfälle über die Hänge, gleichsam um die Trennungslinie noch zu betonen.

Aus der Aufzählung aller dieser Verbindungswege zwischen Olymp und Erde ergibt sich offenbar, daß vom Olymp aus auf verschiedenen Seiten des Gebirges eine ganze Reihe verschiedenartiger Wege zur Erde hinunterführen. Es wird aber nirgends der mindeste Versuch gemacht, die einzelnen Angaben miteinander in Einklang zu bringen, sie zu einem übersichtlichen Ganzen der Olymptopographie zu verarbeiten. Jedenfalls aus guten Gründen, denn sonst wäre eine Unmasse näherer Bestimmungen notwendig geworden, wie im Süden, im Norden, rechts und links, hinten und vorn, weiterhinten und weitervorn, daneben, darüber usw., auf die wir bei einer Dichtung, die sich gänzlich in „Phantasieregionen“ bewegt, gar nicht eingestellt sind. Zudem ist es zweifelhaft, ob so ein klares Bild zustande gekommen wäre. Die ganze Dichtung würde durch solche Versuche größerer topographischer Ausführlichkeit und Geschlossenheit aus der allgemeinen, typischen, aber auch gedankenhaften Sphäre, die jetzt ihr Charakteristikum ist, ins Individuelle und Reale hinabgezogen. Würde der Dichter unbedingt topographische Genauigkeit und Geschlossenheit für wünschenswert erachten, hätte ihm wohl kein anderer Weg dazu offen gestanden, als sich fest an einen kleinen Landschaftsausschnitt der Wirklichkeit zu halten.

Ein ganz anderer Fall liegt in Kellers „Grünem Heinrich“ vor bei der Beschreibung der Wege, die vom Heimatdorfe des grünen Heinrich an den See, wo der Schulmeister wohnt, führen. Es handelt sich hier im Gegensatz zum „Olympischen Frühling“ um ein kleines, engbegrenztes Stück Landschaft. Keller legt — wie er das gerne tut — im voraus die topographischen Verhältnisse fest. Der eine Weg führt über einen langgestreckten Berg hinüber; der andere einem Flüßchen entlang um den Berg herum. Diese Anordnung wird im ganzen weiteren Verlauf des Werkes stets festgehalten, und hier würde es entschieden verwirrend wirken, wenn die Personen, die zwischen beiden Örtlichkeiten hin und her gehn, plötzlich einen andern dritten Weg benutzten, ohne daß ausdrücklich gesagt würde, es sei noch ein dritter Weg vorhanden

und ohne daß erklärt würde, wie er sich zu den andern Wegen verhält. Der Grund zur Verschiedenheit in der topographischen Behandlung bei Spitteler und bei Keller ist folgender: Spitteler geht, wie später noch ausführlich darzulegen sein wird, bei seiner Dichtung, zum Teil auch in Bezug auf das landschaftliche vom Gedanken, von Ideen aus. Keller ist zum „Grünen Heinrich“ durch sein bestimmtes Einzelerlebnis veranlaßt worden, hält sich darum auch bei der Landschaft an einen konkreten Einzelfall. Er ist mit einem Wort Anschauungsdichter im Gegensatz zum Gedankendichter Spitteler.

Nachdem so, was über die Verbindungswege zwischen Erde und Olymp zu sagen war, im Zusammenhang auseinandergesetzt wurde, gehe ich dazu über, in großen Zügen die übrigen topographischen Angaben des dritten, vierten und fünften Teiles darzustellen, ausgehend vom Gesange „Boreas mit der Geißel“, der Veranlassung war, die Verbindungswege zwischen Olymp und Erde zusammenzustellen.

Boreas und Harpalyke ziehen miteinander auf die Erde. Vom Olympgestade aus unternehmen sie die Fahrt im Luftschiff. Die in diesem Gesang zweimal genannte Olympküste, ist die einzige Vorstellung, die hier zu Beginn des dritten Teiles, noch an die Landschaftsmotive des ersten und zweiten Teiles erinnert. Es wird noch ein besonderer Ort des Gestades namhaft gemacht, das Häuslein des Wind- und Wolkenwartes Aiolos. Diese Vorstellung wird im zweiten Gesang des fünften Teiles noch einmal aufgenommen.

Von dem, was Spitteler in seiner Dichtung Erde nennt, ist es sehr schwer, sich eine einigermaßen befriedigende Gesamtvorstellung zu machen (mit dem wissenschaftlichen Begriff Erde hat natürlich seine Erde nichts zu tun), im Gegensatz zum Olymp, von dem gerade durch die Beschreibung der verschiedenartigen Wege, die von ihm aus zur Erde führen, eine lebendige, wenn auch keineswegs eindeutige Vorstellung eines weit verzweigten, bald schroffer, bald sanfter zur Erde abfallenden Gebirgslandes entsteht. Die Erde hat, wie wir schon im ersten Teil hören, einen Anfang (poetisch ausgedrückt eine „Wiege“ oder „Wurzelstätte“), der am Morgenberg liegt und über dem sich das Himmelsgebirge auftürmt, sodaß man hier von der Erde fast nichts sieht. Was einen Anfang hat, muß auch ein Ende haben, so auch die Erde Spittelers, zu deren „Schwanz und Ende“ Boreas und Harpalyke hinziehen. Mit der Vorstellung, daß die Erde einen Anfang und ein Ende hat, ist der Eindruck, den wir sonst von ihrer Form bekommen, nicht leicht vereinbar. Auf allen möglichen Seiten gelangt man vom Olymp aus auf verschiedenartigen Wegen zu ihr hinunter und stellt sie sich so gleichsam tellerförmig um den Götterberg herum ausgebreitet vor.

Nach einer größern Anzahl Angaben, die über die Erde gemacht werden, namentlich aber nach den ausführlichsten über einen Teil der Erde, den „Menschengau“,[32]) ist man geneigt, sie sich als ein fruchtbares Hügelland vorzustellen, das den Olymp umgibt. Ströme und ein See, von denen wir im Gesange „Boreas mit der Geißel“ hören,[33]) ohne daß sie topographisch irgendwie in den Bereich der übrigen landschaftlichen Angaben eingeordnet werden, würden gut zu dieser Vorstellung passen. Andererseits stimmt aber der im selben Gesang verwendete Ausdruck „Erdgebirge“[34]) nicht damit überein. Diese Bezeichnung kann übrigens in doppeltem Sinne verstanden werden; dahin, daß auf der Erde sich auch ein Gebirge, das Erdgebirge erhebt, oder dahin, daß die ganze Erde ein Gebirgskomplex ist (selbstverständlich mit zum Teil ebneren Gebieten, wie sie sich ja auch am Olymp finden), und als Ganzes unter dem Namen Erdgebirge dem Olympgebirge gegenübergestellt wird. Die erstere Auffassung scheint eher berechtigt. Sicher aber besteht auch die Erde zum Teil aus ausgesprochenem Gebirgsland. Dahin gehört die unheimliche Gegend, die uns im Gesange „Pallas und der Pelarg“ geschildert wird, ebenso die weit ausgedehnte Landschaft, die zum Teil ausgesprochenen Hochgebirgscharakter trägt, in welcher sich die Handlung im Gesange „Dionysos der Seher“ abspielt. Man könnte zunächst meinen, streng genommen gehöre diese Gegend überhaupt nicht ins Ganze der olympischen Landschaft, da dieser Gesang zunächst als eine Dichtung innerhalb der Dichtung eingeführt wird. Am Schlusse stellt sich aber heraus, daß der Olympier, der die Begebenheit erzählte, sie einst selber wirklich erlebt hatte. Demnach wird man geneigt sein, dieses Gebiet doch irgendwo in die olympische Landschaft einzufügen. Auf welcher Seite vom Olymp man sie sich aber zu denken hat, ist wie bei der Landschaft, die Pallas auf ihrer Erdenfahrt durchwandert, durchaus unklar.

Ein besonders wichtiger Teil der Erde ist der „Menschengau“ (oder das „Menschenland“), der in zwei Teile ob und nid dem Wald getrennt ist. Die Benennung Menschengau, ob und nid dem Wald erinnert wieder an die schweizerische Heimat des Dichters, in der der Kanton Unterwalden in die Teile ob und nid dem Wald, oder Obwalden und Nidwalden zerfällt. Dort im Menschenland liegt das Menschendorf [35]) und die Menschenstadt. [36]) Die Bezeichnungen

[32]) II, 212 ff.

[33]) II, 17.

[34]) II, 23.

[35]) II, 119.

[36]) II, 305. Ob die Stadt, in die Pallas und Aphrodite im Gesang „Hyphaist der Zwerg“ miteinander spazieren, identisch mit der Menschenstadt ist, läßt sich nicht sicher bestimmen. Verschiedene Momente sprechen dafür. Sämtliche Götter erleben ihre Abenteuer auf der Erde; so ist es wahrscheinlich, daß das auch für Aphrodite und Pallas gilt. (Man könnte nämlich sonst auch glauben, daß es sich um die Stadt Olymp handle.) Ferner ist die Stadt,

Menschenstadt und Menschendorf machen den Eindruck, als ob Spitteler in seinem Menschenland nur den Typus einer menschlichen Ansiedelung, das einemal allerdings Stadt, das anderemal Dorf vorführen wolle, ähnlich wie er nur eine Stadt Olymp kennt. Damit stimmt es dann gar nicht überein, daß Aphrodite bei ihrer Fahrt ins Menschenland in irgendein beliebiges Kleinstädtchen kommt. Auch Apollo und Artemis sehen auf ihrer Sonnenfahrt weit über Erde und Olmyp hinaus Städte und Dörfer zu hunderten, [37]) die zum Teil sicher auch als im Menschenland gelegen zu denken sind. Hier geht Spitteler wieder vom Typischen ab, wie bei der Schilderung des Olymp, um die Größe der Erde eindringlich zu charakterisieren.

Eine ganze Reihe der Gesänge des dritten Teiles bringen keine bedeutungsvollen, den Gesichtskreis wesentlich erweiternden neuen topographischen Momente zu den bereits bekannten hinzu. So gleich einige, der auf „Boreas mit der Geißel“ folgenden, wie „Ajax und die Giganten“ und namentlich „Aktaion der wilde Jäger“. Im ersten ist nur neu die Vorstellung des Gigantenreiches, eine der Erde und dem Olymp benachbarte Landschaft, die als selbständiger Weltteil zu betrachten ist.[38]) Das Gigantenreich ist gebirgig und auch wie der Olymp höher gelegen als die Erde, zu der man von dort hinuntersteigend gelangt. In „Apoll der Entdecker“ ist das Land „Metakosmos“ die einzige neue Landschaftsvorstellung. Es wird nachher in anderm Zusammenhang von Metakosmos zu reden sein. Im Gesang „Poseidon mit dem Donner“ taucht eine für das Weltbild des „Olympischen Frühlings“ wichtige neue Vorstellung auf: der Ozean, der offenbar auch in den Bereich der Erde gehört. In den Gesängen „Hyphaist der Zwerg“ und „Hermes der Erlöser“ spielt die Landschaft eine ganz untergeordnete Rolle, ebenso auch im Schlußgesang des dritten Teiles, in „Apoll der Held“. Im erstern taucht noch einmal die Stadt Olymp auf. Im letztern lernen wir einen neuen Teil der Erde, die „Plattfußgegend“ kennen, die nicht etwa mit dem Menschenland identisch ist. Es wird deutlich hervorgehoben, daß erst im Verlauf des Kampfes mit Apollo den Plattfußvölkern Hilfe vom Menschenland aus zuzieht.[39]) In „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal“ kommen keine neuen, die Topographie erweiternden Landschaftsmomente vor.

Das, was aus dem vierten Teil der Dichtung für die Topographie hervorgeht, ist bereits gesagt worden. Dasselbe gilt für den fünften.

---

welche die beiden Göttinnen miteinander aufsuchen, befestigt, ebenso wie die Menschenstadt. Beide haben einen Schanzenwinkel (II, 109) oder Schanzenhügel (II, 304).

[37]) II, 63.

[38]) Das geht daraus hervor, daß die Giganten Anspruch auf die Uferketten des Olymp machen (II, 28).

[39]) II, 202.

Zunächst sollen nun die topographischen Anhaltspunkte des dritten, vierten und fünften Teiles mit der Topographie des ersten verglichen und allfällige Widersprüche namhaft gemacht und beleuchtet werden. — Am auffälligsten ist die Verschiedenheit in der Behandlung des Olymp. Wir sahen, daß schon im zweiten Teil gegenüber dem ersten in der Beschreibung des Olymp eine leise Änderung eintritt. Der Götterberg erweitert sich in der Dichtung, wie man kurz sagen kann, vom gewöhnlichen Gebirge über einen Gebirgskomplex zum selbständigen Weltteil.[40]) Das ist ganz begreiflich. Denn vom zweiten Teil an bildet der Olymp durchaus den landschaftlichen Mittelpunkt, um den sich alles dreht. Weil der Übergang vom Berg zum Weltteil Olymp ein allmählicher ist, empfindet man es nicht als verwirrend, wenn im Verlauf des dritten Teiles plötzlich einmal „Uferketten"[41]) des Olymp auftauchen. Immerhin kann diese Vorstellung durchaus nicht in Einklang gebracht werden mit dem ersten Bild, das wir uns vom Götterberge machen. Solche Uferketten würden uns entweder den Anblick der Stadt, oder der gartenumgebenen Schlösser verdecken und namentlich würde das Gebirge bei weitem nicht mehr einen so gewaltigen, majestätischen Eindruck machen, wenn es nicht unmittelbar vom Strande aus in seiner ganzen Höhe aufsteigen würde. In ähnlicher Weise wird durch Ausdrücke wie „alle Höhen des Olymp",[42]) „die olympischen Berge",[43]) „das Berggewimmel des traulichen Olymp"[44]) der erste Eindruck des Olymp wesentlich verändert.

Um auf Einzelheiten einzugehen, hat es im dritten Teil einmal den Anschein, als werde die im ersten Teil von der Lage des Erebos entwickelte Vorstellung nicht festgehalten. Als Ajax auf dem Olymp alles, was ihm von den Giganten in den Weg kommt, in die Tiefe schmettert, begehrt Hades auf, daß ihm sein sauberer Erebos verunreinigt werde.[45]) Die Unterwelt hat man sich im ersten Teil unter dem Gebirgskomplex Morgenberg-Himmel vorgestellt, wenn man die olympische Welt im Querschnitt von links nach rechts aufbaut, viel weiter links als das dem rechts liegenden

---

[40]) Das geht außer den im Text angeführten Stellen aus dem Ausdruck „die Felsenengen zwischen Olymp und Erde" hervor (II, 23). Daneben erscheint der Olymp auch im dritten, vierten und fünften Teil der Dichtung gelegentlich als einheitliches Gebirge. So, wenn Ausdrücke vorkommen, wie „des Olympgebirges traulich Dach" (II, 228), „der blaue Strich des langgezogenen Olympgebirges (II, 309). Die Erklärung, warum der Weltteil plötzlich wieder als einheitliches Gebirge erscheint, liegt nahe: man sieht ihn aus weiter Ferne. Andererseits erscheint der Olymp auch im ersten Teil einmal als selbständiger Weltteil, und zwar in der Mär von Utis, dem schlauen Hirten (I, 59).

[41]) II, 28. Und zwar sind jedenfalls eine größere Menge von Uferketten gemeint, da von „allen" Uferketten des Olymp gesprochen wird.

[42]) II, 208.

[43]) II, 43.

[44]) II, 188.

[45]) II, 35.

Olymp benachbarte Gigantenreich. Zudem ist ja der Erebos von der Lichtwelt durch eine ungeheure Felsenmauer getrennt, durch die nur ein enger Gang führt, der gewöhnlich geschlossen ist. Möglicherweise ist auf diesen Gang angespielt durch den „Stollen“, in den Ajax hinunterruft; auf alle Fälle aber wäre seine Öffnung gegenüber dem ersten Teil weit verschoben worden.

Auch in der bloßen Namengebung zeigt sich gelegentlich, daß Spitteler es mit der Topographie seines Werkes nicht allzu genau nimmt. Ich erinnere an die doppelte Bezeichnung der Unterwelt. Ferner: Hades prophezeit den Göttern, daß der Morgenberg sie auf die „Oberwelt“ führe. Damit ist, wie bereits erwähnt wurde, Himmel und Olymp gemeint. Im dritten Teil taucht nun plötzlich eine ganz andere Oberwelt auf, das Land, in das Apollo und Artemis ihre Entdeckungsfahrt ausführen. Durch den weiteren Namen „Metakosmos“ ergibt sich dann deutlich, daß etwas anderes gemeint ist, als im ersten Teil.

Oft wird die topographische Scheidung der zwei Hauptweltteile Olymp und Erde gar nicht berücksichtigt; denn der Dichter will selbstverständlich im Laufe seines Werkes uns nicht seine Phantasiegeographie immer fester und gründlicher einprägen, sondern er will einfach dichterische Landschaftsschilderung nach den Bedürfnissen der Dichtung geben. Für Dantes „Göttliche Komödie“ war im Gegensatz zu Spittelers „Olympischem Frühling“ eine strikte Scheidung der Weltteile dadurch gegeben, daß er den Leser nie mehr in einen bereits geschilderten Weltteil zurückführt; Spittelers Blick schweift oft über die ganze Welt, so bei der Sonnenfahrt des Apollo oder als Zeus das erste Mal vom Schloß die ganze Erdenherrlichkeit unter sich ausgebreitet sieht.[46]) In solchen Fällen haben selbstverständlich Grenzen keinen Wert und keinen Sinn. Aber auch dort, wo schärfere Abgrenzung wegen der Klarheit als angenehm empfunden würde, läßt sie der Dichter vielfach außer acht. Die Giganten sehen wir breitbeinig auf den „Bergeskanten“ herumstehen und sich gegen Zeus zusammenrotten, ohne daß wir aber zunächst eine Ahnung hätten, in welcher Gegend der olympischen Welt wir uns befinden. Mit der Zeit merken wir dann, daß sich die Begebenheiten jedenfalls nicht auf der Erde abspielen, weil die Giganten in ihrem Übermut auf die Erde hinunterziehen.

Mit den bis dahin angeführten Hauptzügen Olymp, Himmel, Erde, Ozean ist das Weltbild des „Olympischen Frühlings“ keineswegs vollständig umrissen. Eine ganze Reihe Landschaften befinden sich über, unter oder jenseits der Wirklichkeitswelt. So liegt das Land Metakosmos weit über dem bewohnten Weltraum. Innen im Himmelsberg sehen wir über den See Nirwana hinüber den Fernschein vom meontischen Land. Das Gebirge, wo der

[46]) I, 219.

Automat haust, befindet sich „hinterm Himmelsblau, jenseits vom farbigen Tageslicht und Sonnenschein". — Die Dichtung, die ein Abbild des Weltgeschehens sein will, muß selbstverständlich topographisch die ganze Welt umfassen. Aber das Weltgeschehen verlangt von einem Künstler mit idealistischer Weltanschauung wie Spitteler auch Mächte, die es beherrschen, und die Kunstform des Epos, dessen Vorrecht nach Spitteler darin besteht, alles in lebendiges Geschehen zu verwandeln, verlangt ihrerseits wieder, daß diese Mächte verkörpert und irgendwo im Weltall lokalisiert werden. Der alte Götterberg Olymp ist bei Spitteler bereits vergeben, allerdings auch an Götter, aber an solche, die nicht regieren können wie es ihnen beliebt. Folglich müssen die eigentlich die Welt beherrschenden Mächte noch weiter über der gewöhnlichen Erdensphäre angesiedelt werden; denn nach uralter Anschauung denkt man sich göttliche Mächte meist irgendwo über der Erde wohnend. Mit ihrem ans Unpersönliche oder richtiger Überpersönliche grenzenden Wesen hängt es wohl zusammen, daß wir uns von der Lage ihres Aufenthaltsortes keine deutliche Vorstellung machen können. Es handelt sich um den Sitz Anankes und seiner zwei Töchter Gorgo und Moira, der die verschiedensten Namen führt: der Weltenwerkhof,[47]) die Weltenwerkstatt,[48]) ferner das schwarzverhängte Welttheater,[49]) Anankes Mörderweltburg[50]) oder Anankes blutiger Weltenturm,[51]) der höchste Himmel.[52]) Ob es sich dabei nach des Dichters Meinung eigentlich um eine einzige oder mehrere Örtlichkeiten handelt, läßt sich auf Grund der Dichtung nicht entscheiden. Es liegt bis zu einem gewissen Grade in der Natur der Sache, daß diese ganz unbestimmt lokalisierten Örtlichkeiten, die ihren Gedankenursprung zum Teil schon im Namen zeigen, kaum mehr mit den Schauplätzen des eigentlichen Geschehens verknüpft sind. Spitteler ist hier nicht bis zu einer vollkommen „anschaulichen" Verkörperung seiner Gedankenwelt durchgedrungen. Andrerseits empfinden wir das hier weniger als andernorts als Mangel, da wir — im Gegensatz etwa zu den Zeitgenossen Dantes — doch nicht mehr an die Existenz solcher Örtlichkeiten glauben und darum in einer modernen Dichtung kaum mehr als Andeutungen über den örtlichen Zusammenhang der übersinnlichen mit der gewöhnlichen Welt wünschen und erwarten. Einmal wird eine ganz lose Verbindung zwischen dem Sitz der höchsten Mächte und dem Olymp hergestellt, allerdings nicht, ohne daß absichtlich ein realistisches Detail herausgegriffen wird. Moira steigt zu Beginn des dritten Teiles vom „höchsten

[47]) II, 8.
[48]) II, 237.
[49]) I, 161.
[50]) II, 279.
[51]) II, 278.
[52]) II, 1.

Himmel“ die „Weltenpfade“ abwärts. Am „Kreuzweg“ hält sie und biegt seitwärts zum Olymp empor.

Zusammenfassung und Aussprüche Spittelers über die Topographie.

Blicken wir nochmals im Zusammenhang auf das zurück, was sich bei der Untersuchung der Topographie des „Olympischen Frühlings“ ergeben hat, so dürfen wir ruhig sagen, so wenig die in der Dichtung geschilderte Landschaft stofflich einheitlich ist, ebensowenig ist die Topographie des Werkes aus einem Gusse. Die Landschaft stofflich einheitlich zu gestalten, hätte durchaus im freien Ermessen des Dichters gelegen; absolute Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Topographie wäre wahrscheinlich sogar beim besten Willen des Dichters eine Unmöglichkeit gewesen, wenn er sich nicht an eine bestimmte, eng begrenzte Landschaft der Wirklichkeit halten wollte. Dies konnte er aber nicht, da er ja topographisch andeutungsweise die ganze Welt umfassen mußte. Die stoffliche Uneinheitlichkeit der Landschaft wirkt auffälliger und störender, da sie unzweifelhaft deutlich auf der Hand liegt, die topographische aber sozusagen in keinem Fall absolut unwidersprechlich bewiesen werden kann, infolge der Allgemeinheit aller sprachlichen Vorstellungen. Auffälliger wirkt die stoffliche Uneinheitlichkeit auch deswegen, weil sie sich bei ein und demselben Landschaftsausschnitt bemerklich macht, während man der Widersprüche in der Topographie erst gewahr wird bei sorgfältiger Vergleichung späterer Landschaftspartien mit frühern. — Sich ein möglichst klares Bild des gesamten Weltalls, wie es uns in der Dichtung entgegentritt, zu machen, wird man durch diese selbst an und für sich nie veranlaßt. Als naive Leser sind wir vollständig befriedigt, wenn wir imstande sind, die einzelnen, jeweilen auftauchenden Landschaftsmomente uns vorzustellen. Störende, das Verständnis der Dichtung behindernde Widersprüche ergeben sich durch die Anordnung der Topographie nirgends. Das ist in gewissem Sinne die Hauptsache. Eine andere Frage ist, ob möglichste Einheitlichkeit nicht eine künstlerische Forderung gewesen wäre. — Nur sehr selten nimmt der Dichter im Verlauf der Dichtung frühere Landschaftsvorstellungen wieder auf, sei es in unveränderter oder leise veränderter und erweiterter Form. In kluger Weise schafft er fast durchweg wieder neue Landschaftsvorstellungen. Vielleicht unbewußt hat Spitteler so die Gefahren umgangen, die der auf reinem Phantasieboden schwierige Versuch, eine möglichst genaue Topographie aufzustellen, in sich geschlossen hätte. Wenn nämlich in einem solchen Fall, wo die einzelnen Teile keine Namen aus der Wirklichkeit tragen, die frühern Vorstellungen später nicht genau mit denselben Merkmalen wie vorher aufgenommen werden, so entsteht noch ein uneinheitlicherer Eindruck, weil

man dann die Beziehungen zu den frühern Vorstellungen nicht sicher herzustellen wagt. — Für das sozusagen beständige Auftreten neuer Landschaftsvorstellungen (an Stelle der Weiterausgestaltung der bereits bekannten) läßt sich übrigens noch ein Grund angeben, nämlich die verhältnismäßig lose Komposition des ganzen Werkes, namentlich des dritten Teiles. Dieser bildet kein geschlossenes Ganzes mit einer einzigen vorwärtstreibenden Handlung. Der dritte Teil der Dichtung wird gebildet durch eine Reihe paralleler aber selbständiger, balladenartiger Gesänge, die gleichsam Variationen über dasselbe Thema darstellen. Dazu muß auch noch der erste Gesang des vierten Teiles gerechnet werden. Bei der relativ sehr hohen Selbständigkeit dieser Gesänge scheint es begreiflich, daß der Dichter auch die Landschaftsvorstellungen der einzelnen Teile selbständig bildet, je nach den Bedürfnissen des einzelnen Gesanges und die verschiedenen Vorstellungen nur noch zur größten Seltenheit miteinander in Beziehung bringt. An und für sich wäre es auch denkbar gewesen, daß gerade diese lose verbundenen Gesänge wenigstens durch eine topographisch möglichst einheitliche Landschaft zusammengehalten worden wären.

Sieht man sich nach Äußerungen Spittelers in der Frage der Topographie seines Hauptwerkes um, so macht der wichtigste Ausspruch über diesen Gegenstand vielleicht zunächst den Eindruck, als trete er für etwas Unmögliches ein und behaupte etwas geleistet zu haben, was er nicht leisten konnte und wollte. Er findet sich in seinem Vortrag „Über das Epos" und lautet folgendermaßen: „Alle unsere Vorstellungen vom Übersinnlichen, sowohl die poetischen (also die mythologischen) wie die religiösen sind ihrer Natur nach verschwommen und bieten die unglaublichsten Schwierigkeiten, ja Unmöglichkeiten und Widersprüche, sobald wir den Nebel entfernen und die Vorstellungen genau schauen wollen. Nehmen wir z. B. den christlichen Himmel. Da ist weiter keine Schwierigkeit. Aber wenn Sie sich vorstellen wollen, wo er anfängt und wo er aufhört, wie er aussieht, wenn Sie das himmlische Jerusalem mit Häusern und Straßen im Geiste anschauen wollen, da weigert sich eben einfach Ihre Vorstellungskraft. Sie wenden den Blick weg und sagen: das sind abstruse Dinge, damit befasse ich mich nicht. Aber der Dichter darf den Blick nicht abwenden, er muß sich damit befassen. Ein Dante zeichnet Ihnen Himmel und Hölle so haarscharf, daß man topographische Karten darnach verfertigen kann.[53]) Und so muß der Dichter auch mit dem mythologischen Stoffe verfahren. Denn epische Dichtung ist plastische Dichtung. Er kann Ihnen nicht einen in Glanz verschwommenen, unbestimmten Olymp anbieten,

[53]) vgl. die Äußerung aus dem Aufsatze „Maße und Schranken der Phantasie", S. 74.

er muß ihn genau schauen und zeichnen, er muß entscheiden, ob da neben den Palästen Gärten und Wälder stehen, ob unterhalb noch eine Stadt[54]) ist, wo der Weg[55]) nach Erden führt und sogar die Aussicht, die man vom Olymp hat, muß er sehen. Er darf Ihnen z. B. auch keine Götterwanderung aus der Unterwelt in die Oberwelt vorführen, ohne sich erst in der Phantasie eine klare Geographie von Unterwelt und Oberwelt gebildet zu haben, sodaß man einen Kiepert'schen Atlas darnach zeichnen könnte. Und die Reise muß so genau in allen Stationen geschaut werden können, wie eine Rigibesteigung bei Bädecker. Weshalb muß das sein? Damit die Bilder in der Phantasie dauernd haften bleiben. Denn nur das Klar-Anschauliche haftet dauernd in der Phantasie".

Einen im Glanz verschwommenen, unbestimmten Olymp zeichnet uns Spitteler allerdings nicht. Aber trotzdem weiß man genau so wenig, wie der Dichter das vom christlichen Himmel behauptet, wie der Olymp als Ganzes aussieht, wo er anfängt und wo er aufhört, ebensowenig wo der Weg oder richtiger die Wege nach der Erde führen. Der Dichter selbst allerdings mag wohl exakte Vorstellungen haben. Davon aber, daß die Geographie der Unterwelt und Oberwelt so klar sei, daß man einen Kiepertschen Atlas darnach zeichnen könnte, ist ganz und gar nicht die Rede. In meinen Augen ist das übrigens nur eine der in Spittelers theoretischen Äußerungen nicht seltenen Übertreibungen, die nicht wörtlich ernst genommen sein will. Um nur einige Beispiele aus dem Beginn der Dichtung anzuführen, weiß man nicht, woher und wohin die Unterweltflüsse fließen, weiß man nicht, in welcher Richtung das „Frühlingstal" verläuft, das die Götter nach dem Verlassen der Unterwelt betreten, wie die „Berggewaltigen" auf der dem Morgenberg gegenüberliegenden Talseite gruppiert sind. Spitteler unterscheidet hier ganz offenbar nicht genügend zwischen der unmöglichen Vorstellung des Ganzen der olympischen Landschaft oder auch größerer Teile (so sahen wir, daß man sich von der „Erde" kaum ein befriedigendes Denkbild machen kann) und klaren, lebendigen, „anschaulichen" Einzelvorstellungen. Und ebenso unterscheidet er zu wenig zwischen Allgemeinheit der Vorstellung und Bestimmtheit der konkreten Einzelanschauung, obwohl ihm beide Unterschiede, wie wir sahen, völlig klar sind.

Die ganze oben zitierte Stelle aus dem Vortrage „Über das Epos" macht den Eindruck einer leisen Unsicherheit in Bezug

---

[54]) Gerade aus dieser Äußerung sieht man, daß die einzige typische Olympstadt Spittelers eigentliche Absicht war (übrigens hat er auch auf seiner topographischen Skizze nur eine „Stadt Olymp" eingezeichnet), und daß die Städte, mit denen der Olymp einmal geschmückt erscheint (I, 118), nur wegen der Großartigkeit des betreffenden poetischen Bildes dazu kommen.

[55]) Daß Spitteler hier von einem Weg redet, der zur Erde führt, zeigt, wie wenig klar er sich eigentlich die Topographie seines Werkes gemacht hat. Wie wir sahen, führt ja eine größere Anzahl Wege zur Erde.

auf die Wirkung und Klarheit der Topographie. Der Dichter will uns gleichsam versichern, daß er das Menschenmögliche in der Sache getan hat. Und das wird man ihm, wenn man die Besonderheit seiner Dichtung in Betracht zieht, auch zugeben müssen. Tritt der Leser nicht mit allzu hohen Ansprüchen an topographische Genauigkeit an das Werk heran, sondern überläßt sich willig der Suggestion des Dichters, so kann er sich eine genügende Vorstellung von den Lokalitäten, auf denen sich die Handlung abspielt, machen, um die Dichtung zu genießen. Selbstzweck kommt ja der Topographie nicht zu. Ein genaues Schauenwollen aber würde hier, so gut wie beim christlichen Himmel, bei dem es sich ja übrigens nicht um die Vorstellung eines bestimmten Menschen oder gar Dichters handelt, die „unglaublichsten Schwierigkeiten, ja Unmöglichkeiten und Widersprüche“ zur Folge haben.

Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß Spitteler bei seiner Äußerung über den christlichen Himmel Klopstock mit im Auge gehabt hat. Zwischen der Art, wie Klopstock im „Messias“ den Schauplatz seiner Handlung schildert, und derjenigen, wie das Spitteler im „Olympischen Frühling“ tut, besteht allerdings ein fundamentaler Unterschied. Klopstock hat sich nicht nur keine „klare Geographie“ seines Himmels gebildet, sondern überhaupt keine. Im einzelnen aber — das ist die Hauptsache — braucht er, im Gegensatz zu Spitteler, keine lebendigen, deutlichen Vorstellungen, sondern verschwommene. Er versucht geradezu, durch die grandiose Unvorstellbarkeit seiner Vorstellungen zu wirken.

Was die von Spitteler zum Vergleich herangezogene Topographie der „Göttlichen Komödie“ angeht, muß gesagt werden, daß es mit der Genauigkeit der Schilderung Dantes doch nicht allzuweit her ist. Wohl gibt es topographische Karten zu seiner Dichtung, aber charakteristischerweise verschiedenartige, da die Angaben des Dichters — wie nicht anders zu erwarten ist — nicht zureichend sind zu einer eindeutigen kartographischen Darstellung. Agnelli[56]) in seiner „Topo-Chronografia del Viaggio Dantesco“ zeigt uns fünf verschiedene Versuche einer kartographischen Darstellung der Unterwelt und zählt darüber hinaus noch eine Anzahl weiterer Urheber solcher Zeichnungen auf. Außerdem muß festgestellt werden, daß es sich bei Dantes Hölle, Fegfeuer und Himmel eben um künstliche, in der Natur nicht vorkommende Gebilde handelt; die Hölle und das Fegfeuer stellen geradezu geometrische Körper dar. So erklärt es sich, daß es leichter ist, zur Danteschen Dichtung topographische Skizzen zu zeichnen als zu der Spittelers. Im Vorteil ist Dante Spitteler gegenüber ferner noch dadurch, daß die einzelnen topographischen

---

[56]) G. Agnelli, Topo-Chronografia del Viaggio Dantesco con 15 Tavole, Milano 1891.

Elemente kontinuierlich aneinandergereiht werden, da sämtliche Weltteile bei ihm auf einer Reise durchwandert werden, während im „Olympischen Frühling" mit Schluß des ersten Teiles die Reise ein Ende hat. Andererseits hat Spitteler, wenn auch seine Topographie weniger geschlossen ist als die Dantes, diesem Dichter gegenüber darin einen Vorteil, daß seine Weltteile (mit ganz verschwindend kleinen Ausnahmen) aus wirklichen. naturmöglichen Landschaften bestehen, von denen wir uns, wenn sie auch verhältnismässig nicht ausführlich und exakt beschriesind, leicht per analogiam eine befriedigende Vorstellung machen können.

Spitteler hat seinen Standpunkt in der Frage der Topographie seines Epos später geändert. Als er die aus dem Vortrag „Über das Epos" zitierten Sätze niederschrieb, der dem ersten im Jahre 1900 erschienenen Bande der ersten Fassung des „Olympischen Frühlings" beigegeben war, kam er von seinen zum Teil naturalistischen Zwischen- und Lernwerken her. Eine Hauptforderung des Naturalismus war klare, bestimmte Wiedergabe äußerer Sinneneindrücke; ja man glaubte damals die Welt, so wie sie ist, ohne Auswahl mit der Sprache darstellen zu können, nicht bedenkend, daß alle sprachliche Darstellung ein zweckbedingtes Auswählen ist. Unter dem Einfluß dieser Bewegung stellte sich Spitteler die Aufgabe, eine genaue Topographie zu seinem riesigen Gedankenepos aufzustellen. Schon im ersten und zweiten Teil der Dichtung glückte es ihm — wie wir sahen — nicht, die vollständige Einheitlichkeit seiner künstlichen „Geographie" aufrecht zu erhalten. In den weiteren Teilen des Werkes wuchs dem Dichter die von ihm gestellte Aufgabe vollends über den Kopf, so daß er sie als unnütz aufgab. Er schreibt darüber:[57]) „Ursprünglich huldigte ich der topographischen Genauigkeit. Später kam ich durch Erfahrung zu der Erkenntnis, daß solche Topographie in Phantasieregionen unmöglich durchzuführen ist, dem Dichter Kopfzerbrechen verursacht und keinem Menschen etwas nützt. Folglich begnügte ich mich fortan, jedesmal die Umgebung einer Szene klar vor Augen zu haben, ohne mich um Widersprüche gegen die Topographie früherer Partien zu kümmern. Immerhin niemals der Boden und die Umgebung unbestimmt. Und dann noch das: Eine gewisse Beständigkeit der Topographie drängt sich meiner Phantasie auf. Ich könnte niemals zur Linken sehen, was ich einmal rechts sah, usw".

---

[57]) In einem Brief an den Verfasser.

V. Künstlerische Darstellung der Landschaft.

Optische Charakteristik der Landschaft.

Landschaftsformen.

Auf einem Gemälde grenzen sich die einzelnen Landschaftselemente bestimmter oder unbestimmter gegeneinander ab. Dadurch entstehen die Formen eines Landschaftsbildes. Nicht so in der Dichtung. Sie kann mit ihrem Darstellungsmittel — den sprachlichen, stets im Allgemeinen verharrenden Vorstellungen — nicht die Umrisse der einzelnen Landschaftsteile wiedergeben und so selbstverständlich auch nicht die Gesamtform einer Landschaft darstellen. So ist es ganz natürlich, daß der Dichter meist auf die eingehende Beschreibung der Landschaftsgestalt verzichtet, und wo er sie dennoch in einzelnen Zügen berücksichtigt — denn gänzlich kann er nicht auf die Formbeschreibung einer Landschaft verzichten, wenn seine Schilderung nicht jeder sinnlichen Färbung entbehren soll —, sich häufig mit den allgemeinsten Allgemeinheiten begnügt. Dies gilt auch von Spitteler,[1]) und zwar,

[1]) Nur in den „Schmetterlingen" hat er sich gelegentlich auf eine möglichst genaue Wiedergabe äußerer Sinneneindrücke verlegt, um zu zeigen, daß er das auch könne. Da ist vor allem zu erinnern an das Gedicht „Pfauenauge" (S. 63):

Blutbuchen liegen überm Gartensims.
Matt schläft die Luft, das Bächlein schlendert kraftlos.
Die Wetterwand mit silberweißem Saum
Halbiert den blauen Glanz des Himmels.

Da flattert durch die blutgen Buchenkronen
Ein brandig Blatt.
Dort hängt es an der Mauer,
Schwebend im Sonnenfeld. Sein Tintenschatten
Tuscht auf den Marmorgrund ein künstlich Dreieck.

Das wächst und schwindet; ändert seine Winkel;
Verkürzt die Schenkel; dreht sich um die Achse;
Nun schwillts zum Kreis; nun schlüpfts zum feinen Stäbchen, usw.

Charakteristisch sind die geometrischen Termini: „halbiert", „Dreieck", „Winkel" usw., die im denkbar größten Gegensatz zu den eigentlich poetischen Wörtern, den gefühlsbetonten Wörtern, stehen. Auch in dem Aufsatze „Schmetterlinge" sucht Spitteler sehr komplizierte optische Eindrücke mit Worten wiederzugeben. Als Beispiel möge die Beschreibung einer der beiden Schmetterlinge, welche den Namen Heuschrecke tragen, dastehen. „Der eine sieht wie ein

wie wir sehen werden, in noch höherem Grade als von vielen andern Dichtern, unter anderm schon rein deswegen, weil er nirgends bei seiner Landschaftsschilderung darauf ausgeht, ein ganz bestimmtes landschaftliches Vorbild, soweit es mit den Mitteln der Dichtung möglich ist, zu kopieren. Im ganzen Werk erhalten wir nur den Eindruck, daß er größtenteils Gebirgslandschaft darstellt, aber eine bestimmtere, deutlichere Vorstellung von ihrer formalen Beschaffenheit können wir uns nur zur größten Seltenheit machen. Auch von den Landschaftsschilderungen der meisten andern Dichter gilt das, wie angedeutet, mehr oder weniger, aber indem sie oft gewisse Landschaften der Wirklichkeit im Auge haben, suggerieren sie uns, durch die Namengebung Landschaften von bestimmter formaler Eigenart darzustellen, so z. B. Heer im Roman „Der König der Bernina" das Engadin, Meyer in der Novelle „Der Schuß von der Kanzel" die Gegend des Zürichsees, im besondern die Halbinsel Au.

Untersuchen wir nach diesen einleitenden Bemerkungen die Darstellung der formalen Beschaffenheit der Landschaft im einzelnen. Die Form eines Landschaftselementes, etwa eines Berges, Waldes, Sees wird ganz selten ausführlicher beschrieben, wiewohl Spitteler in der Wirklichkeit größte Freude an möglichst individuellen Landschaftsformen hat. [2])

Die Formation des Olymp wird verschiedentlich aber stets allgemein charakterisiert, selbst dort, wo wir ihn mit den Göttern zum ersten Mal zu sehen bekommen, [3]) nachdem man des öftern von seinem Aussehen hat reden hören. Das „Hochgebirge" des Olymp enthüllt sich den Göttern in „stolzer Breite". Ganz allgemein ist der Eindruck, wenn der Olymp im Verlauf derselben Beschreibung als „gewaltiges" Gebirge bezeichnet wird. Zwei Einzelheiten der Berggestalt werden erwähnt, die kaum dazu dienen können, das Bild viel individueller zu gestalten: eine „Felseninsel" auf der das königliche Schloß steht und der Gipfel des Berges. Allgemein bleibt auch der Eindruck, wenn vom Olymp gesagt wird [4]): „Zum Himmel reicht sein Haupt, sein Fuß ins Menschenland"; ein wenig bestimmter wird er, wenn von „des Olympos höchstem, steilstem Wolkensitz" gesprochen wird. [5]) Die ausgeprägteste, aber immer noch sehr allgemeine Vorstellung vom Aussehen des Berges bekommen wir wohl, wenn es einmal heißt [6]): „Über eine Niederung des Waldes schien breitrückig

---

dreieckiges Stückchen Schokolade aus, durch welches man Würfelchen von Rahm, in Silberpapier eingewickelt, gezogen hätte."

[2]) Im „Gotthard" (S. 68, vgl. auch S. 49) rühmt er z. B. die klassische Pyramide des Bristenstocks, die man nie mehr vergessen könne, wenn man sie einmal gesehen habe.

[3]) I, 118.

[4]) I, 4.

[5]) I, 7.

[6]) II, 228.

des Olympgebirges traulich Dach“ und ein andermal mit Bezug auf Zeus[7]): „Zum blauen Strich des langgezogenen Olympgebirges schauend“. Viel ausführlicher wird beispielsweise ein Bergmassiv in C. F. Meyers „Engelberg“ beschrieben[8]) (wiewohl Meyer im allgemeinen längere Schilderungen nicht liebt).

Einsam und dunkelzackig stand
Des Engelberges schroffe Wand,
Ein wild zerrissen Felsgestein,
Am Morgenhimmel blaß und rein.
Steil senkte manche Schlucht und Rinne
Sich von des Gipfels öder Zinne
Und stieg in breiten schatt'gen Falten
Hinunter in der Nebel Walten.

Mit einziger Ausnahme des Olymp beschreibt Spitteler die Gestalt seiner Berge überhaupt nicht, höchstens tönt er gewisse Unterschiede in der formalen Beschaffenheit durch verschiedene Bezeichnungen an, so wenn er statt des allgemeinen Ausdruckes Berg Wörter wie Felsenturm, Zacke, Berghorn, Silberspitze braucht. Gelegentlich wird die Form eines Berges oder einer Berggruppe durch eine treffliche Metapher charakterisiert. So wenn es heißt[9]): „Im Tal des Schweigens steht ein Berg, kein Berg: ein Sarg“. Sehr drastisch wirkt auch die Wendung „der Gebirgesknochen stachlichtes Gerippe“.[10])

Auch bei der formalen Beschreibung anderer Landschaftsteile bleibt Spitteler stets allgemein, was Ausdrücke beweisen mögen wie: das breite stygische Meer[11]), die Spalten schroffer Gletscher[12]), das flache Feld[13]), der breite Ozean[14]), der krumme Wiesenfeldweg[15]), des Tales Falten.[17]) Ein wenig bestimmter, individueller wird der Eindruck, wenn Spitteler von der breiten Völkerstraßenspur redet,[18]) die „einladend ihre weiße Schnur in schön geschwungenen Schleifen“ zum Erdenland rollt oder von den steilen Schnecken des Weges[19]) oder von der weiten, weiten Straße. Manchmal haben scheinbar bestimmtere Angaben lediglich hyperbolischen Charakter, so Ausdrücke wie: der hundertzackige

---

[7]) II, 309.
[8]) Meyer, Engelberg, 16. Aufl., Leipzig 1907, S. 5.
[9]) II, 156.
[10]) I, 95.
[11]) I, 12.
[12]) I, 17.
[13]) I, 10.
[14]) II, 85.
[15]) II, 303.
[16]) II, 274.
[17]) II, 147.
[18]) II, 230.
[19]) II, 91.

Felsenschoß,[20]) die siebenfache dicke Wolkendecke.[21]) Ganz selten finden sich, wie in den beiden letzten Fällen zwei oder gar drei, die Form eines Landschaftsteiles näher kennzeichnende Bestimmungen beieinander, so wenn Spitteler den Ausdruck braucht, „die starre bergumragte Schneewüste".[22]) Das Häuslein des Aiolos klebt am Abgrund, welcher bolzgerade kopfüber fällt vom felsigen Olympgestade. Die Götter kommen mit den Amaschpand zum Ende des Himmelsgartens,

Von wannen jählings in die Wind- und Wolkenwelt
Die starre Himmelswand in steilem Sturze fällt.[23])

Ganz selten wird auch ein solches formcharakterisierendes Wort durch ein zweites näher bestimmt, zweimal kommt „sanft geneigt" vor:

Doch unten auf dem Älplein, welches sanft geneigt,
Durch weite Wiesen in den Gau hinunter steigt, usw.[24])

und

Hinter dem Hohlweg ging die Reise allgemach
Talwärts, der Erde zu, auf sanft geneigtem Dach.[25])

Als Hera vom Automaten zurückgekehrt, sieht sie eine Decke, eine spinnendünne, kranke, um ein donnertobend Hammerwerk sich weben.[26]) (Vielleicht wird man allerdings das letzte Beispiel nicht mehr zur Landschaftsschilderung rechnen wollen, da es sich vom Standpunkt der Dichtung aus nicht um Wirklichkeit, sondern um eine impressionistische Vision handelt.)

Nur wenn die Vorstellung auf einen kleinen Ausschnitt der Landschaft beschränkt bleibt, wird sozusagen naturgemäß die Formbeschreibung etwas ausführlicher. In solchen Fällen sind bestimmtere Vorstellungen einfach notwendig, wenn nicht der Eindruck der Leere, Verschwommenheit, Blässe und Unklarheit entstehen soll. In dem Beispiel, welches ich voranehme, kommt es Spitteler das einzige Mal im ganzen Werk darauf an, eine wirklich individuelle Vorstellung von der Form eines Landschaftsteiles zu erwecken und es gelingt ihm dies auch, da er ihn auf metaphorischem Wege mit uns einigermaßen bekannten Dingen vergleicht. Zeus spricht[27]) zu den Erinnyen von „des schwarzen Felsenscheuels Riesensäule, des Ungeheuerkopf mit grinsendem Gemäule ins tiefe Menschenland hinunter drohend blickt, den Stierennacken krümmend, der vornüber nickt". Weitere Beispiele sind:

---

20) I, 7.
21) I, 10.
22) II, 91.
23) I, 94.
24) II, 302.
25) II, 350.
26) II, 338.
27) II, 314.

Da unversehens bot ein ungeschlachter Stutz
Mit klotzigem Steingetrümmer ihrem Fortschritt
Trutz, ...
Und immer schroffer ward die Halde, oft
durchbrachen
Den Waldpfad wilde Tobel und zerrissene
Krachen.[28])

In der ersten Fassung heißt es etwas weniger lebendig: tiefe Tobel.[29]) Von Aphrodite wird einmal gesagt:[30])

Hoch aus dem grünen Anger, aus der langen Reihe
Der Ackerzeilen, deren flache Niederung
Mählich rainab sich senkte, ohne
Bodenschwung,
Ragt ihre Größe....

Und ein ander Mal heißt es in Bezug auf Aphrodite:[31])

Dicht unter ihr, behaglich in ein Tal gebettet,
Lagert ein harmlos Städtlein, hügelkranzumkettet.
Ein Fluß schlang seinen Silberarm im Kreise
krumm
Unter zwei Brücken um das Städtchen
halb herum....

Zu erinnern ist ferner an die ausführliche Beschreibung der Straße, die von der Unterweltstadt zum Styx führt,[32]) ebenso an die Schilderung des Flußausschnittes selbst,[33]) ferner an die ausführlichen Bilder, die uns vom Lawinengraben[34]) und von der Alpenweide[35]) zu Beginn des dritten Gesanges entworfen werden.

Weiter ist hier zu nennen die Beschreibung der Grotte „Tod und Leben".[36]) Sie hat für uns nicht nur Wichtigkeit wegen einer eingehenderen Formbeschreibung, sondern vor allem auch deswegen, weil sie zeigt, daß Spitteler gelegentlich bei seiner Landschaftsschilderung gar nicht von einer wirklichen äußern oder innern Anschauung ausgeht. Denn an Stelle der Bezeichnung „Grotte" tritt nachher „Schlucht", „enges Kesseltal" und schließlich „Grottenschlucht" ein. Wenn die verschiedenen Ausdrücke auch eine gewisse Begriffsverwandschaft zeigen (sie bezeichnen alle einen zwischen Felsen eingeschlossenen Raum), so bedeuten sie doch nach dem allgemeinen Sprachgebrauch sehr verschiedene

---

[28]) I, 28.
[29]) 1. Fassung, I, 28.
[30]) II, 216.
[31]) II, 218.
[32]) I, 11.
[33]) I, 12 f.
[34]) I, 28.
[35]) I, 41.
[36]) I, 53 ff.

Dinge. Man bekommt hier, wie übrigens noch an manchen andern Stellen, bestimmt den Eindruck, der Dichter selbst habe es unterlassen, sich eine ganz klare Vorstellung zu bilden. So ist es begreiflich, daß das dem Leser erst recht nicht möglich ist. Dahin gehört es, wenn Spitteler in die Schilderung seiner Berglandschaft unvermutet Ausdrücke mischt, die wir gar nicht auf eine Berglandschaft anzuwenden gewohnt sind. Nun darf ja zweifellos ein Dichter das überlieferte Sprachgut umwerten, es ist nur die Frage, ob er mit seiner Umwertung durchdringt und sich selbst nicht schadet. Fäsi schreibt in seinem Buche über Spitteler:[37] „Die Erfahrung lehrt, daß die Sprache, die doch ihrem Wesen nach ein Allgemeines ist, eine allzu tyrannische Behandlung nicht verträgt. Sie läßt sich auch von einem Meister nicht ungestraft vergewaltigen; dies zu tun, läuft Spitteler Gefahr". — Im Gesang „Hebe" wird von den Göttern, die „Stutz um Stutz" und „Alp um Alp" nach unten legen, gesagt:[38])

Stets sahen sie ein neues Meer von welligen Dünen
Ob ihrem Haupt am Himmel unerschöpflich grünen.

Die Vergleichung von Erdwellen in den Alpen mit Sanddünen am Meer oder in einer Wüste liegt natürlich nahe, aber ein fremdländischer Eindruck wird erweckt, weil Spitteler diese seine Beobachtung nicht in der Form eines Vergleichs ausspricht. Von Poseidon heißt es bei der Beschreibung des Wagenrennens:[39])

Um alle Felsenschroffen, alle Riff und Ränke
Warf er das schräge Fahrzeug sicher und gelenke.

Im selben Gesang wird mit Bezug auf den Reußfluß von der Milch der Brandung gesprochen.[40]) Von Pallas wird im Gesang „Pallas und der Pelarg" gesagt:[41])

Und hin und wieder bei der Straßenwende zollte
Sie einen Ausblick von der windumwehten Treppe
Des Berges auf den Gau und auf die blumige Steppe.

Wenn solche und ähnliche Bezeichnungen in größerer Zahl vorkämen, würden sie der Landschaft ein fremdländisches Gepräge geben, geradeso wie die aus der schweizerischen Mundart entlehnten Ausdrücke ihr eine heimatliche Färbung verleihen. Für mein Gefühl bekommt die Landschaftsschilderung Spittelers durch die angeführten Beispiele zum wenigsten den Charakter der Unausgeglichenheit und Uneinheitlichkeit.

---

[37]) Fäsi, S. 92. Zu vergleichen ist auch das Urteil Kellers. (Ermatinger, Kellers Briefe, III, S. 488.) Er rügt bei Spitteler das „barockste, willkürlichste Wortgemenge", „die ebenso unorganischen, als unnötigen Wortbildungen".
[38]) I, 41.
[39]) I, 190.
[40]) I, 194.
[41]) II, 147.

Hingegen wird man es nicht als Mangel innerer Anschauung bezeichnen wollen, wenn der Styx gegenüber der viermaligen Bezeichnung Strom und der einmaligen Fluß einmal das breite stygische Meer genannt wird.[42]) Das ist selbstverständlich nur ein nicht außergewöhnlicher metaphorischer Ausdruck, um die Breite des Flußes anschaulich zu machen. Ganz gleich liegt der Fall, wenn die Götter vom See „Nirwana" (der dreimal so benannt worden ist), sagen:[43]) „Dies Wasser scheint unendlich, denn nirgends sind des grauen Meeres Ufer kenntlich".

Bei der Beschreibung des „Wind- und Wolkenmeeres" in den Gesängen „Die sieben schönen Amaschpand" und „Ankunft" werden in größerem Maße Ausdrücke, die eine Hochgebirgslandschaft mit solchen, die eine Meerlandschaft bezeichnen, gemischt. Dadurch wird in den aus unserer heimischen Landschaft vertrauten Vorstellungskreis ein anderer, fremdartiger hineingedrängt. Dies Verfahren ist allerdings einigermaßen begreiflich, da die Nebelmeerlandschaft nach Analogie einer wirklichen Meerlandschaft lebendig geschildert werden kann. Auch die Alltagssprache braucht in diesem Fall zur Veranschaulichung der Nebelmassen Ausdrücke, die man sonst auf eine Meerlandschaft anzuwenden gewohnt ist. — Die ganze in Frage stehende Landschaft wird zunächst als „Wind- und Wolkenwelt" bezeichnet.[44]) Die Amaschpand tauchen kopfüber in die „luftige Flut", kreuzen im „Luftrevier" herum, gleich Tauben, die „des ruhigen Äthers ebenen lazurnen See" mit „Flügelschnee" durchwirken und fragen die Götter, warum sie nicht auch die Lust genießen wollten, „so weich und flaumig durch die linde Luft zu fließen". Diese messen scheuen Blicks die „Tiefe", wo über „Wolkendächern" „Nebelnester" sitzen, unternehmen aber mit Hilfe der Amaschpand das Wagnis endlich doch. Im Gesang „Die sieben schönen Amaschpand", wo uns die Wind- und Wolkenwelt zum ersten Mal entgegentritt, tauchen noch keine der metaphorischen Vergleiche auf, welche die Nebelmassen ausgesprochen mit einer Meerlandschaft vergleichen. Die Flut wird ausdrücklich noch die „luftige" zubenannt. Das Schwimmen der Amaschpand wird verglichen mit dem Schwimmen der Schwäne und dem Fliegen der Tauben, ist also gleichsam ein Mittelding zwischen Fliegen und Schwimmen. Hier haben wir durchaus den Eindruck, uns in einer Nebelmeerlandschaft und nicht in einer wirklichen Meereslandschaft zu befinden. Im Gesang „Ankunft" dagegen könnte man manchmal eher zum Glauben kommen, eine eigentliche Meereslandschaft vor sich zu haben, da die Hinweise darauf, daß es eine Nebelmeerlandschaft ist, selten sind. — Als der Himmelskönig in den Streit zwischen den Göttern und den Amaschpand eingreift, fordert er sie auf, während er

[42]) I, 12.
[43]) I, 80.
[44]) I, 94.

die Brautgeschenke rüste, mit seinen Töchtern sich zur „Küste“ hinabzubegeben. Sie ziehen miteinander zum „Gestade“, indes Uranos dem Herold den Auftrag gibt, die Brautgeschenke an den „Strand“ hinabzutragen. Er selbst geht einige Zeit später auch zum „Landungssteg“ hinunter. Die Ausdrücke „Küste“, „Gestade“, „Strand“, „Landungssteg“ lassen die eigentliche Meeresvorstellung aufkommen. Nachdem die Fahrt im Luftschiff einige Zeit gedauert hat, sehen die Götter im „Wind- und Wolkenmeer“ ein Wachthaus „auf dem Stein“. Auf diese „Klippe“ fahren sie zu, um das Staatsschiff des Olymp zu erwarten. Der Ausdruck Wind- und Wolkenmeer bringt uns wieder ins Bewußtsein, daß es sich um eine Nebelmeerlandschaft handelt. Immerhin ist es kaum zufällig, daß in diesem Gesang, wo die Nebelmeerlandschaft ganz nach Analogie einer Meerlandschaft beschrieben wird, der Ausdruck Wind- und Wolken m e e r auftaucht gegenüber der frühern Bezeichnung Wind- und Wolkenwelt. — Im Staatsschiff des Olymp jagen die Götter nun weiter dahin in „Gischt und Schaum“. Die beiden Ausdrücke Gischt und Schaum und die nachher auftauchende Bezeichnung Golf erwecken am ausgesprochensten die Meeresvorstellung; auf eine Nebelmeerlandschaft könnten sie im eigentlichen Sinn nicht angewendet werden. Immerhin ist zu beachten, daß Ausdrücke wie Wellen, Wasser nie vorkommen. Als das Luftschiff bis nahe vor den Olymp gelangt ist, fragt eine Stimme durch „Dampf und Dunkel“:[45])

> „O Theopomp, wen bringst du über Luft und Meer
> Zum farbigen Olymp im stolzen Staatsschiff her?“

Der Ausdruck „über Luft und Meer“ will zweifellos nicht mehr sagen als über das Luftmeer hin. — Nachdem die Antwort des Theopomp die Stimme befriedigt hat, enthüllt sich den Göttern der Olymp, dem ein von Gold funkelnder „Golf“ vorgelagert ist. Der Berg tritt ihnen zum Gruß dem „Ufer“ zu entgegen, neugierig betrachten sie die Stadt längs der Küste. Sie biegen in den innern „Hafenraum“ ein und werden von Gondeln und schwimmenden Mänaden umschwärmt. Das Schwimmen dieser Mänaden hat man sich offenbar ähnlich vorzustellen wie das der Amaschpand. Unter den „Gondeln“ aber muß man sich jedenfalls eine Art kleiner Luftschiffe denken, ähnlich wie die Äro-, Flügel- und Luftballnachen, von denen im Gesang „Apoll der Held“ die Rede ist. — Schließlich landen die Götter an der granitnen „Hafenwehr“ der Unterstadt. Im ersten Gesang des zweiten Teiles sehen wir wiederum die „Meeresküste“, an der die Götter heimwehkrank herumliegen. Zweifellos ist weder hier noch an einer der andern genannten Stellen im Ernste ein Meer gemeint. Die metaphorische Vergleichung der Nebelmassen mit einer Meerlandschaft

---

[45]) I, 118.

dient lediglich dazu, uns diese Nebellandschaft lebendiger werden zu lassen. Daß kein Meer im eigentlichen Sinne gemeint ist, geht schon aus der Art der Fahrzeuge hervor, in denen diese Landschaft durchfahren wird. Es sind Luftschiffe, die allerdings nicht durchaus beschaffen sind wie unsere modernen Luftungeheuer. Das Staatsschiff des Olymp besitzt Masten und einen Mastkorb wie ein gewöhnliches Schiff. Auch im Gesange „Boreas mit der Geißel" fährt die Raubgesellschaft im „Wolkenschiff" oder wie das Beförderungsmittel auch heißt „Wolkenwagen" oder „Wolkenungeheuer" aus. Ebenso als Zeus die Götter heimrufen läßt, befiehlt er seinen Herolden, mit dem schnellsten „Wolkenschiff" um die Welt zu fahren und die Olympier zur Heimkehr zu veranlassen. — Hier wird man also die Vermischung der beiden Vorstellungskreise nicht auf einen Mangel an innerer Anschauung auf Seiten des Dichters zurückführen wollen. Eher dürfte das der Fall sein in einem nebensächlichen Beispiele aus dem Gesang „Dionysos der Seher". Der Held dieses Gesanges durchwandert eine starre, bergumrahmte „Schneewüste".[46]) Die einsame Hochgebirgsgegend wird wieder auf metaphorischem Wege mit einer Wüste verglichen. Im Verlauf des Gesanges braucht dann Spitteler dreimal für diese Landschaft einfach den Ausdruck „Wüste" und einmal sogar das Wort „Wüstenschnee", obschon zweifellos immer dieselbe Hochgebirgslandschaft gemeint ist. Es zeigt sich bei Spitteler eine gewisse Tendenz, die Dinge der Außenwelt nicht genau zu bezeichnen, weil es ihm offenbar weniger auf das Entwerfen möglichst scharfer Bilder ankommt, sondern mehr auf die seiner Dichtung zugrunde liegenden gedanklichen Inhalte und auf den Gefühlsgehalt.

Sowenig Spitteler die Formen einzelner Landschaftsteile näher schildert, wenigstens im allgemeinen, ebensowenig beschreibt er natürlich eingehend die Formgestaltung einer ganzen Landschaft. Rein äußerlich tut sich das dadurch kund, daß sehr selten Bestimmungen vorkommen, wie im Süden, im Norden, links, rechts, im Vordergrund, im Hintergrund, diesseits, jenseits usw. Es kann vielleicht im ersten Augenblick wunder nehmen, daß gerade Spitteler in der dichterischen Darstellung der Landschaft so verfährt, Spitteler, von dem wir wissen, daß er in der Wirklichkeit eine möglichst scharfe Sonderung der einzelnen Landschaftsteile als schön empfindet.[47]) Der Dichter Spitteler aber weiß wohl, daß mit den Mitteln der Sprache eine Abgrenzung der Landschaftsteile in „kecken Linien" kaum angedeutet, geschweige denn wirklich dargestellt werden kann. Dazu verlangt die Allgemeinheit seiner Dichtung gar keine so ins Eeinzelne ausgearbeiteten Landschaftsbilder. Überdies zeigt er uns häufig seine Land-

[46]) II, 91.
[47]) Vgl. den Aufsatz „Unsere Promenaden".

schaften aus unendlich weiter Distanz, sodaß die Linien sowieso in einander übergehen.

Besteht eine Landschaft aus verschiedenen Teilen, so zählt Spitteler diese gelegentlich einfach auf, ohne sie irgendwie gegen einander abzugrenzen. Von der Unterweltlandschaft des Kokytos heißt es:[48])

> Indes durch Höhlengassen, Kessel, Felsenbecken,
> in Wirbelstrudeln zischte des Kokytos Schrecken.

Von Pallas und dem Hündlein, das sie in eine unbekannte Bergwelt hineinführt, sagt Spitteler:[49])

> In des Gebirges Wirrsal mündeten sie bald,
> Umringt von Felsentürmen, Zacken, Schluchtengraus.

Durch das Wort „Wirrsal" deutet der Dichter ganz allgemein die komplizierten Linien der Gebirgslandschaft an. Der Versuch sie näher zu beschreiben, würde demgegenüber nur verwirrend wirken. Eines der besten Beispiele dieser allgemeinen Art die Landschaft zu schildern, findet sich im Gesang „Apoll der Entdecker". Die Welt als weibliche Gestalt personifiziert, wirft die einzelnen Landschaftsteile vor Apollo und Artemis, als sie auf ihrer Metakosmosreise begriffen sind, gleichsam aus einem riesigen Korbe hin. Hier darf es sich der Dichter füglich schenken, die einzelnen Teile der Landschaft in eine übersichtliche Ordnung zu bringen. Das etwas chaotische Aussehen der Landschaft ist allerdings bedingt durch die besondere Art des Erlebens der beteiligten Personen. Auf einer rasend schnellen Fahrt im Sonnenwagen schauen die beiden Göttergestalten auf die in der Tiefe liegende Welt. Die Stelle lautet:

> Über den Wagen lehnte Artemis sich vor,
> Da lief die Welt ihr nach und rief zu ihr empor:
> „Was magst du? Wähle ohne Ziererei und Scham!
> Ich habe aller Dinge War in meinem Kram.
> Sag an: Willst du vielleicht Gebirge?" sprachs und warf
> Sie kettenweise hin. „Sind Fluren dein Bedarf?
> Da nimm sie! Willst du Städt und Dörfer? Flüß und Seen?
> Ich habs zu Hunderten. Schau her, da kannst dus sehen."

Jetzt wird allerdings doch noch eine gewisse Abgrenzung vorgenommen, zugleich aber verengert sich der Blick zweifellos.

> Und tollen Laufes taumelten mit Blust beladen,
> Vorbei die Hügelreihen, hingemäht in Schwaden.
> Indes d a h i n t e n, l i n k s u n d r e c h t s, im Gegenzug
> Bedächtige Wälder gingen mit dem Wagenflug.

Hier ist diese Art Landschaftsschilderung einzig am Platze. Die Landschaft nimmt, wenn ich so sagen kann, kosmischen Charakter

[48]) I, 17.
[49]) II, 150.

an. Das Götterpaar selbst sieht über die ganze Erde und über den ganzen Olymp. Der Versuch die Formgestaltung der ganzen Welt zu beschreiben, würde — abgesehen davon, daß sie sich den Beschauern hier nicht klar darbieten kann — selbstverständlich einfach komisch wirken. Formkopie mußte Spitteler in diesem Fall so fern als möglich liegen. Ähnlich verhält es sich in andern Fällen, so wenn es von den Göttern heißt[50]):

Bis daß sie schließlich kamen auf die Silbermatt,
Wo man den Mond zur Hand, die Welt zu Füßen hat.

Ebenso, wenn von Zeus, der zum ersten Mal auf dem königlichen Schloß oben Ausschau hält, gesagt wird[51]):

Doch während er so einsam zwischen Berg und Himmel
Sinnend betrachtete das weltliche Gewimmel,
Das Windessausen und der Wolken weichen Flug
Und Städt und Länder und der Berg und Flüsse Zug.

In den angeführten Beispielen gilt durchaus, was Ermatinger in seinem Aufsatze „Idee und Wert von Carl Spittelers Schaffen“ sagt[52]): „Und auch die Linien und Flächen der Landschaft verschwimmen ineinander zu großen, einfachen Verhältnissen. Nicht mehr das Einzelne interessiert, sondern nur noch das Ganze“.

Zur Seltenheit grenzt Spitteler etwa zwei, drei Landschaftsmomente von einander ab, aber nie in scharfer, bestimmter Weise:

Und wie sie staunend auf die Staffelwiese traten,
Durch Ströme roten Feuers meinten sie zu waten.
Ein Urgebirge schimmerte darüber her,
Und in den Tiefen nachtete ein Wäldermeer.[53])

Vor allem scheidet Spitteler selten deutlich zwischen Vorder- und Hintergrund und dadurch kommt man eigentlich nicht zur Illusion, über sehr weite Gebiete hinweg zu sehen, obschon der Schauplatz des Geschehens, wie wir eben gesehen haben, gelegentlich die ganze Welt umfaßt. Zum Beispiel, als die Götter aus dem Tale, in das sie nach dem Verlassen der Unterwelt gelangt sind, am Morgenberg aufwärts steigen, hat man sich jedenfalls ringsum eine tiefgegliederte Berglandschaft vorzustellen, aber Spitteler macht nicht einmal den geringsten Versuch, Ferne und Nähe anzudeuten, es heißt einfach[54]):

Öfter und öfter durch des Nebels Heiternis
Grüßt eines nahen Berggewaltigen Schattenriß.

Bei Uranos oben weiß man sich ringsum von einer großartigen Gebirgswelt umgeben. Aber wirklich die Illusion zu erwecken,

---

50) I, 66.
51) I, 219.
52) „Schweiz“, XIX, S. 205.
53) I, 65.
54) I, 26.

daß wir über eine unendlich weite Gebirgsgegend hinwegsehen, dazu gibt sich Spitteler keine Mühe, dazu macht er nur einen schwachen, fast möchte man sagen schwächlichen Versuch, wenn er die Götter von Uranos die Namen der Firne „in der Runde“ erfragen läßt[55]):

> Wie man den einen heiße und den andern hieß
> Und jenen dort im Hintergrunde überdies.

Allerdings muß man hier bedenken, daß der Dichter eigentlich durch diese Stelle nicht die Landschaft, sondern die etwas selbstgefällige Art des Uranos charakterisieren will. Außer dem eben angeführten Beispiel wird, wie schon bemerkt, nur ganz selten deutlich Vorder- und Hintergrund geschieden. Aphrodite schaut vom Älplein, auf dem sie rastet:

> Den Berg hinab und auf die Täler all,
> Weit, weit am Horizont im nebelduftigen Grund,
> Tat von der Menschenstadt ein hoher Turm sich kund.[56])

Auch andere Dichter verhalten sich in ihren Landschaftsschilderungen in Bezug auf die Gruppierung der einzelnen Landschaftsmomente ähnlich wie Spitteler, d. h. sie lassen sie, da es mit den Mitteln der Sprache unmöglich ist, sie bis in alle Einzelheiten genau darzustellen, einfach unberücksichtigt; selten vielleicht aber in so starkem Maße, wie Spitteler im „Olympischen Frühling“. Keller huldigte teilweise dem gleichen Verfahren wie Spitteler, er versuchte auch nicht, durch die Sprache die vielgestaltigen Linien einer Landschaft nachzuzeichnen; immerhin hält er meist Ferne und Nähe deutlich auseinander. Luterbacher schreibt[57]): „Der Hintergrund wird z. B. von zackigen Firnen oder von sanft gewellten Hügeln gebildet; das Mittelstück besteht aus einem freundlichen Tal, durch das sich ein schimmernder Fluß schlängelt, vielleicht liegen Dörfer und Kirchen darin. Wie wir uns aber die nähere Zusammenstellung und Lage dieser Dörfer in Bezug auf Kirche, Fluß, Tal vorzustellen haben, in welcher Linie das Tal sich erstreckt, wie es abgeschlossen wird oder ausläuft, das verschweigt der Dichter als unwesentlich“, und wie wir hinzufügen müssen, als undarstellbar. Immerhin finden sich auch bei Keller Beschreibungen, wo die Lage der einzelnen Landschaftsteile zueinander bedeutend genauer bestimmt wird als bei Spitteler, gerade etwa dann, wenn er den Eindruck einer recht weiten Landschaft erwecken will, wie im folgenden Beispiel aus dem „Grünen Heinrich“:[58]) „Rechts unter uns zog der Fluß, ... jenseits erhob sich das steile Ufer mit

---

[55]) I, 99.
[56]) II, 231.
[57]) Luterbacher, S. 29.
[58]) Keller, Der grüne Heinrich, II, S. 403; 70.—74. Aufl., Stuttgart und Berlin 1903.

dunkeln Wäldern und darüber hin sahen wir über viele Höhenzüge weg, im Nordosten ein par schwäbische Berge, einsame Pyramiden in unendlicher Stille und Ferne. Im Südwesten lagen die Alpen weit herum," usw. Oder man vergleiche etwa die Schilderung der Umgebung der Schulmeisterwohnung im „Grünen Heinrich". [59]) Außer der Tatsache, daß Keller in diesen Fällen eine ganz bestimmte Landschaft vorschwebte, von der er, soweit es mit den Mitteln der Sprache möglich ist, eine genaue Vorstellung vermitteln wollte, ist noch ein anderer Umstand zu berücksichtigen, nämlich der, daß Keller Landschaftsmaler gewesen ist. So hat er offenbar Landschaften mit den Augen eines Malers betrachtet, der stets Nähe und Ferne zu scheiden gezwungen ist, und hat dann die Komposition auch als Dichter nicht gänzlich vernachlässigt. Spitteler fühlte sich ja allerdings auch einmal zum Maler berufen, aber davon, daß er Landschaftsbilder gemalt hätte, ist nichts bekannt. So ist ihm auch die Anschauungsweise des Malers nicht so in Fleisch und Blut übergegangen wie dem ehemaligen Landschafter Keller. Daneben ist, wie schon gesagt, die besondere Art der Spittelerschen Dichtung zu berücksichtigen, deren Schauplatz sich zuweilen über das ganze Weltall ausbreitet, was zur Folge hat, daß Begriffe wie Vorder- und Hintergrund vollständig nichtig und gegenstandslos werden. Spitteler selbst behauptet zwar im Vortrag „Über das Epos", ein Dichter, der den Olymp als Schauplatz seiner Dichtung wähle, müsse sich ein Bild der Aussicht machen, die man von ihm aus genieße. Trotzdem schildert er sie aber eigentlich nie oder nur mit den allgemeinsten, darum aber dem Wesen der Dichtung angepaßten Zügen. Vom „heitern Rank" aus am Olymp wird man durch „die Schau der weiten Erdenländerei", [60]) durch den Anblick der „trauten farbenfrohen Ländersicht" [61]) belohnt.

Lebendigkeit der Form-Vorstellungen.

Die Landschaftsvorstellungen im „Olympischen Frühling" sind im allgemeinen leicht vorstellbar im Gegensatz zu denen, die Klopstock in seinem „Messias" und Spitteler selber in seinen „Extramundana" entwickelt. Vereinzelte Ausnahmen lassen sich allerdings finden, so etwa, wenn vom Morgenberg gesagt wird [62]):

> Zum letzten taucht der Berg in einen Eichenwald,
> Der einem Gürtel gleich die Erde rings umschnallt.

---

[59]) II, S. 216.

[60]) II, 241.

[61]) II, 241.

[62]) I, 20. Ähnlich wird dieser Teil des Morgenberges im I. Band, S. 52, geschildert (es ist von Hebe die Rede):

> „Vernehmet", sprach sie ängstlich, „dieser Eichenhain
> Schließt ein entsetzlich Wunder und Geheimnis ein.
> Darum daß hier die Wiege ist, die Wurzelstätte
> Der Erde, die er hält mit straffer Gürtelkette."

Diese Vorstellung ist nicht leicht zu erzeugen, weil wir uns die Erde nicht ohne weiteres als einen so einfachen Körper vorstellen können, wie die menschliche Gestalt, die uns, mit einem Gürtel geschmückt, aus unserer Erfahrung bekannt ist. Es sind mithin die in dem zitierten Satz angelegten Beziehungen nicht ohne weiteres vollziehbar. Auch der Felsen Eschaton, wo der letzte Stein trotzt, wo der Scheidegruß der Welt winkt,[63]) ist nicht leicht vorstellbar, einfach weil wir dergleichen nicht aus der Erfahrung kennen. Ebenso die Maulwurfshügel, in denen vielleicht ein Volk, ein Vogel, oder Frosch stecken soll, von denen wir im Gesange „Boreas mit der Geißel" hören. Das sind aber ganz vereinzelte Ausnahmen und bleiben Ausnahmen, trotzdem Spitteler scheinbar im „Olympischen Frühling" ein neues eigenes, mythologisches Weltganzes geschaffen hat. Wir können uns die einzelnen Weltteile, Unterwelt, Erde, Himmel, Gigantenreich und Olymp nach Analogie unserer heimischen Landschaft als ein Gemisch von Ebene, Hügel- und Gebirgsland ganz gut vorstellen. Nicht so in Spittelers „Extramundana" oder in Klopstocks „Messias". Von der Welt, die Ergos im „Weltbaugerichte" gestaltet, können wir uns schwerlich eine lebendige Vorstellung machen. Sie ist ein gartenartiges Luftschiffungeheuer, das frei im Äther herumschwebt.[64]) Auch wie man sich in derselben Dichtung den Himmel, der „getragen von gewaltigen Felsen, zwischen Wäldern, zwischen lichten Gärten" „in luftigen Terrassen" emporsteigend, „froh geschmückt mit vielen tausend Häusern",[65]) vorstellen soll, ist nicht leicht zu sagen.

---

[63]) I, 80. Mitunter ist eine Stelle in der einen Ausgabe klarer gefaßt als in der andern. So ist es meiner Meinung nach unbedingt verständlicher, wenn es in der ersten Ausgabe (I, 6) heißt:

Denn sie [Hera] durchseucht ein Tröpflein Blut der Amazonen,
Die unter ihrem Szepter den Olymp bewohnen.

In der zweiten Fassung dagegen lautet die Stelle (I, 6):

Denn sie durchseucht ein Tröpflein Blut der Amazonen,
Die über dem Olymp an ihrer Seite wohnen.

So viel wir aber sonst aus der Dichtung hören, wohnt Hera auf dem Olymp. Über demselben ist nur der Aufenthaltsort Anankes und seiner Töchter. Wenn es dagegen in der ersten Ausgabe von Boreas und Harpalyke heißt:

Bis sie gelangten zu der Erde Schluß und Ende
Über der Weltenwüste, wo Gesteingewalt
Den nimmermüden Reitern trotzt ein stummes Halt,

so scheint mir der Deutlichkeit halber unbedingt die zweite Fassung den Vorzug zu verdienen, wo es heißt (II, 20):

Bis sie gelangten zu der Erde Schwanz und Ende
In eine wirre Wildnis, wo Gesteingewalt
Den nimmermüden Reitern trotzt ein stummes Halt.

[64]) Extramundana, 1. Ausg., S. 241 f. Vgl. G. Kellers Kritik dieser Stelle: Ermatinger, Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, III, S. 428.

[65]) Extramundana, 1. Ausg., S. 244.

Ähnliches gilt von den Weltteilen in Klopstocks Dichtung. Er macht uns seine Vorstellungen unvorstellbar durch ihr Übermaß an Großartigkeit. Zum Beweis sei die Schilderung des Himmels angeführt[66]):

Mitten in der Versammlung der Sonnen strahlte der Himmel
Rund, unermeßlich, des Weltgebäus Urbild, die Fülle
Jeder sichtbaren Schönheit, die sich gleich flüchtigen Bächen
Ringsum durch den unendlichen Raum nachahmend ergiesset.

Vollends für unvorstellbar halte ich die Beschreibung des Erdinnern[67]):

Nun wandelt der Seraph
In der Erd Abgründen. Da wälzten sich Ozeane
Ringsum langsamer Flut, zu menschenlosen Gestaden.
Alle Söhne der Ozeane, gewaltige Ströme
Flossen, wie Ungewitter sich aus den Wüsten heraufziehen
Tieftönend ihm nach.

Spitteler aber begnügt sich im „Olympischen Frühling" nicht mit der andeutungsweisen Aufstellung einer eigenen Welt wie früher in den „Extramundana", sondern er erfüllt sie, soweit es ihm die Sprache und der Stil seiner Dichtung erlauben, mit individuellen, abwechslungsreichen, meist der Wirklichkeit nachgebildeten Landschaften, und zwar beleben diese Landschaftsbilder seine Dichtung ziemlich gleichmäßig von vorn bis hinten. Auf die frühere Leerheit und spielerische Erschaffung neuartiger Landschaftsteile (wie wir sie namentlich im „Weltbaugericht" vor uns haben), ist die briefliche Äußerung Kellers an Spitteler zu beziehen, wo er von den „Puppen seiner mythologischen Willkür" spricht, die er zwischen dem Inhalt der „Nürnberger Spielzeugschachtel", die er Kosmos nennt, herumwanken sehe.[68]) Im zweiten Stück der „Extramundana", betitelt „Die Weltkugel" haben wir drei Brennpunkte der Handlung: Hierusalem, „die lichte goldne Feste", Gehennah, die Unterwelt, eine Art Fabrik- und Bergwerkstadt, und den „nackten" Hügel Josaphat. Hierusalem stellt man sich oben, Gehennah unten vor. Der Hügel Josaphat in der Nähe von Hierusalem überragt die Stadt. Von Gehennah nach dem Hügel Josaphat führt eine Heerstraße. Weitere landschaftliche Einzelheiten außer den fernen Schneegebirgen[69]) werden kaum genannt, d. h. wir können nicht von Landschaftsschilderung im eigentlichen Sinne reden, sondern nur von einem notdürftigen Vertrautmachen mit dem Schauplatz der Handlung. Unerwartet an einer einzigen Stelle findet sich

---

[66]) Messias, 1. Gesang, Verse 231/34.
[67]) Ebenda, Verse 611/15.
[68]) Ermatinger, Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, III, S. 423.
[69]) Von der personifizierenden Darstellung der Sonne wird später die Rede sein, vgl. S. 146.

ein lebendiges Landschaftsbild. Der Himmelskönig geht nach seinem Siege vom Hügel Josaphat zwischen Zypressen zu seinem Palast Zion hinauf. Das Volk aber, das den König sehen möchte, kommt ihm zuvor, indem es an einer steilen Felswand auf schmalen Pfaden zwischen Kaktus und Geranien zum Schloßplatz hinunterklettert. Verglichen mit dieser Stelle wirken alle andern Andeutungen matt, z. B. folgende Verse:

Ei wie hurtig fuhr der Wagen bergwärts,
Kroch geschwinde durch den krummen Umgang.

Mit dem „krummen Umgang" ist offenbar eine um den Hügel herum sich aufwärts windende Straße gemeint. Der von Spitteler verwendete Ausdruck ist so unpoetisch, hölzern und schwer verständlich als möglich. Auch in Klopstocks „Messias" finden wir solche nichtssagende, undeutliche Einzelheiten. So wird im sechszehnten [70]) Gesang einmal von Cerda, einem „kenntnisbegierigen" Jüngling gesagt, er sei auf ein rötlich Gewölk am Wasserfall niedergesunken. Von Gabriel heißt es im ersten Gesang: [71]) „Gabriel... stand feiernd am Eingang zwoer umdufteter Cedern". Ähnliche Beispiele ließen sich im „Messias" noch unzählige finden. Mit der zuletzt angeführten Stelle vergleiche man etwa folgende aus Spittelers „Olympischem Frühling": [72])

Drei Wege stürzten zwischen harzigen Tannengrotzen
Erdwärts ins Tal auf schwindelhaften Stotzen.

Hier wird man sich keinen Augenblick besinnen müssen, wie die Stelle eigentlich zu verstehen ist.

Das Gefühl der Klarheit und Anschaulichkeit drängt sich wahrscheinlich bei den Landschaftsvorstellungen im „Olympischen Frühling", im Gegensatz zum „Messias", auch deswegen auf, weil Spitteler es nicht verschmäht, immer wieder an irgend eine unbedeutende Einzelheit zu erinnern aus der unübersehbaren Fülle alles dessen, was einem das tatsächliche Anschauungsbild vor die Augen treten ließe und so die Illusion erhöht und aufrecht erhält, man habe dieses Anschauungsbild wirklich vor sich. Und zwar sind diese Einzelheiten, die über das, was zum Verständnis der jeweilen vorliegenden landschaftlichen Situation nötig ist, hinausgehend. Sie bewirken, daß wir uns den landschaftlichen Hintergrund nicht in matter, sondern in lebhafter Weise vorstellen. So wird gesagt, [73]) daß der Palast des Hades von Ulmen umgeben sei. Nachdem Persephone den abziehenden Göttern das Leid ihres freudlosen Lebens geklagt hat, „verrauschen" ihre Schritte durch die „Kiesgeleise". [74]) Während die Götter am Styx auf

---

[70]) Vers 548.
[71]) Verse 56/57.
[72]) II, 212.
[73]) I, 9.
[74]) I, 10.

Charon warten, lehnt männiglich nachlässig am Geländer.[75]) Wie sie den „ungeschlachten Stutz“ hinaufklettern, müssen sie sich durch Krummholz, Ginster und Wachholderstauden hindurchschlagen.[76]) Im Lawinengraben treten zerborstene Granit- und Schiefergneisstücke zutage.[77]) Nach dem Verlassen des Gartens „Wachs und Werden“ gelangen sie in einen Wald „halsstarriger Eichenriesen von knorriger Gestalt“.[78]) Wie die Götter im Paradiesespark abwärts reiten, wird der wohlgepflegte Sand erwähnt,[79]) auf den die Hufe der Pferde aufschlagen, und nochmals werden wir daran erinnert, wenn die Götter mit den Amaschpand die „knirschenden“ Terrassen des Gartens hinunterlaufen.[80]) An einer abseitsliegenden Stelle im Himmelsgarten steht „in Schutt und Unkraut“ ein Holzverschlag, umgeben von einem struppigen Stechapfelzaun.[81]) Auf dem Olymp sinkt die Sonne in Gold und Mückentanz.[82]) Hylas eilt auf dem Pfad der „schwanken, tauschweren morgenwindbewegten Rebenranken“ abwärts zur Erde.[83])

Vor allem ist die Erwähnung von gewissen Einzelheiten für die Vorstellung übersinnlicher Örtlichkeiten bei Spitteler charakteristisch. Er lokalisiert den Aufenthaltsort Anankes und seiner Töchter allerdings nicht bestimmt und verknüpft ihn auch nicht enger mit den übrigen Schauplätzen des Geschehens. Aber trotzdem mischt er in die Schilderung dieser Örtlichkeiten gewisse ganz realistische Details und zwar mit sichtlichem Behagen, offenbar um die Täuschung zu erwecken, als schildere er hier gerade so eingehend und lebhaft wie sonst. Ananke stampft grimmig nach dem „Schirlingsgarten“ und köpft den bunten Schirm von einem Krötenpilz, dessen Samen er zum Himmel hinunterbläst, damit sie sich dort in die Herzen der Freier einhacken.[86]) Ein andermal, als er zornig ist über das Treiben der Aphrodite, jagt ihn seine Unruhe vom „Turm“ herunter in ein „Gartenhaus“, das gerade gegen den Olymp hinschaut. Hinter einem „Lattengitter“, das im Epheu fault. hält er Ausschau.[87])

Wir dürfen also im allgemeinen wohl sagen, daß Spitteler das Recht hat zu behaupten, er habe stets die Umgebung einer Szene klar vor Augen. Und es ist ihm meistens gelungen, lebendige, deutliche Ortsvorstellungen in uns zu wecken, gerade dadurch, daß er es nicht verschmäht, die nebensächlichsten Kleinig-

---

[75]) I, 13.
[76]) I, 28.
[77]) I, 28.
[78]) I, 52.
[79]) I, 69.
[80]) I, 93.
[81]) I, 106.
[82]) I, 160.
[83]) II, 117.
[86]) I, 104.
[87]) II, 238.

keiten der äußern Welt in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen. Immerhin hat die Deutlichkeit und Klarheit der Landschaftsvorstellungen im „Olympischen Frühling“ eine Grenze, es ist im wesentlichen die Grenze, die durch die Haltung und den Stil seiner Dichtung bedingt ist. Spitteler glaubt im Aufsatze „Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim“ dartun zu können, daß Vers und Reim eine starke Kürzung der Situationsbeschreibung bedingen. Aber noch andere Gründe können für die Knappheit in der Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes einer Dichtung geltend gemacht werden, wofür gerade der „Olympische Frühling“ ein gutes Beispiel ist, nämlich das Streben einer Dichtung zum Allgemeinen, Typischen. Da das beim „Olympischen Frühling“ in selten hohem Grade der Fall ist, ergibt es sich, daß die Schauplätze des Geschehens, soweit sie nicht von großer Bedeutung sind, nur nebensächlich behandelt sind. So wird z. B. zu Beginn des dritten Teiles erzählt, daß das Knäblein „Glück“ vom Gärtlein „Unbekannt“ daher kommt, worauf alle Völker geschwind auf das „Feld“ eilen, um es zu sehen. Ob das ein Feld auf dem Olymp (etwa das Feld Agon?) oder der Erde ist, wie es aussieht, welches seine nähere oder fernere Umgebung ist, darüber erfahren wir gar nichts. Boreas fordert Harpalyke „draußen im Freien auf dem blachen Feld“ zum Zug nach der Erde auf.[88]) Ob dies Feld mit dem vorhin erwähnten identisch ist, wissen wir nicht. Keine Einzelheit seines Aussehens wird uns mitgeteilt. Von den Plattfußvölkern hören wir, daß sie Sitzung halten „auf dem Inselstein im See“.[89]) Irgend eine Angabe über das Aussehen und die Lage dieses Gewässers wird nicht gemacht. Apollo, traurig über die von Hermes empfangene Kunde, daß ihm die Plattfußvölker übelwollen, schlägt sich in die „Heide“, um mit seinem Dämon Zwiesprache zu halten.[90]) Mehr als die Bezeichnung der Örtlichkeit erfahren wir nicht.

Die Farben in der Landschaftsdarstellung des „Olympischen Frühlings“.

Spitteler empfindet die lebhafteste Freude am Phänomen der Farben. Man möchte fast sagen, auf jeder Seite, die er geschrieben hat, tritt uns das entgegen, namentlich aber in seinem Buch „Der Gotthard“ und in seinen Aufsätzen über Naturgegenstände. Er genießt aber den Farbenreichtum der Welt nicht nur mit den Augen eines gewöhnlichen Vergnügungsreisenden, sondern zum wenigsten mit denen eines „kunstsinnigen Dilettanten“. Charakteristisch ist z. B. die Beschreibung der Färbungsnüancen der verschiedenen Teile des Vierwaldstätter- und des

---

88) II, 12.
89) II, 174.
90) II, 172.

Zugersees: „Und jeder See hat seine eigene Palette. Die Küsnachterbucht ein derbes Ultramarin, der Zugersee gegen Arth ein unvergleichlich mildes Enzianblau, ... der See bei Brunnen ein wundersames Schillern in allen Tönen zwischen blau und grün, einem Pfauenschweif vergleichbar, der Urnersee veränliche Proteusnatur, wechselnd vom freundlichsten Königsblau bis zu unheimlichem schwärzlichem Düster".[91]) Ferner verweise ich auf die Beschreibung der Aussicht ins Pioratal,[92]) auf die Schilderung der Föhnanzeichen von Luzern aus.[93]) Endlich seien einige Stellen aus einem verschollenen Aufsatze angeführt. Im Feuilleton „Welches ist die schönste Jahreszeit?" hat Spitteler ziemlich umständliche Untersuchungen angestellt, unter was für Umständen die Frühlingsblumen farbig wirken. Er schreibt da: „Es ergibt sich, daß das Blumenparadies, welches wir vom Frühling erwarten, sich nur dann einstellt, wenn ein ausnahmsweise trockener März und April die Gartenblumen frühzeitig zum Vorschein lockt, bei noch winterlicher Beschaffenheit der unbebauten Natur. Dann ergibt sich eine duftige Abtönung der kahlen Landschaft durch grüne Saaten, blühende Obstbäume, braune Ackererde vor dem roten Walde, während auf dem schwarzen Grunde der Gärten die Kulturpflanzen satte leuchtende Farben liefern. Die Bedingung hiezu ist allemal das relative Überwiegen der Blume vor dem Kraut. Sobald die große Masse der Pflanzen in die Blätter schießt, überwuchert das Grün jede übrige Farbe[94]) und die Blumen wirken für das Auge nur mehr aus nächster Nähe, also vereinzelt... Das Frühlingsgrün der Blätter aber — und dies ist ein Hauptmoment — ist nicht individualisiert; ziemlich rohe, entweder gelbgrüne oder blaugrüne Palettfarben sind über Feld und Wald verschwommen hingepflastert, wie von einem Flachmaler. Hiemit bildet der Frühling den geraden Gegensatz zu seinem malerischen Bruder, dem Herbst, welcher jeden Strauch anders und doch in sich selbst vollkommen färbt".

Den Herbst selbst preist er dann mit folgenden Worten: „Den malerischen Reichtum des Herbstes auch nur übersichtlich abzuschätzen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit; er übersteigt die Phantasie und das Begriffsvermögen. Der Temperaturunterschied der verschiedenen Tagesstunden bewirkt ununterbrochene Farbenveränderungen. Was im Sommer die Anziehungskraft der Sonnenuntergänge ausmacht, nämlich die Bewegung in der Beleuchtung, das haben wir an einem reinen Herbsttage vom Morgen bis zum Abend. Das Vergilben der Blätter verwandelt ferner jeden Baum

[91]) Der Gotthard, S. 20.
[92]) Ebenda, S. 178.
[93]) Ebenda, S. 234.
[94]) Deswegen begrüßt Spitteler das Auftauchen jeder andern Farbe; so schreibt er in seinem Aufsatz „Schmetterlinge", daß die Schönheit der Farbe der Schmetterlinge in unserer grasgrünen Natur nicht zu unterschätzen sei.

und Strauch zu einem Blumenstrauß, und zwar weit eindrucksvoller als die Blüte das vermag. Die zarten, kleinen Blumenbilder des Frühlings müssen mit unendlichen Flächen von Grün konkurrieren, eine Konkurrenz, die sie mit Ausnahme der Obstbäume nicht aushalten. Im Herbst nun ist jenes plumpe Grasgrün überhaupt nicht mehr vorhanden; es hat sich zersetzt und abgetönt; dazwischen zündet ein Baum nach dem andern seine fabelhaften Farbenlichter an. Es ist eine Illumination, man kann es nicht anders nennen. Keine Kunstfarbe in der Skala rot, gelb, grün, weiß und braun, und wäre sie noch so blendend, gibt es, welche der herbstliche Wald nicht aufwiese; man denke beispielshalber an das Schwefelgelb der Birkenblätter vor dem weißen Stamm, oder an den feurigen Purpur der Jungfernrebe, die für sich allein genügt, die Städtchen des Genfersees malerisch zu illustrieren".

Wir haben bereits gesehen, daß Spitteler, obschon er sich in hohem Maße für die Landschaftsformen der Wirklichkeit interessiert, in der Dichtung die formale Gestaltung seiner Landschaft weitgehend außer acht läßt. So wird es uns auch nicht allzusehr in Verwunderung setzen, daß Spitteler die Farben, die ihm in der Wirklichkeit einen der größten Lebensgenüsse bereiten, in der Dichtung noch stiefmütterlicher behandelt als die Formen. Zwar seine lebendige Freude am farbigen Reichtum der Welt leuchtet uns fast auf jeder Seite der Dichtung entgegen. Nicht vergeblich nennt er den Olymp öfter den „schönfarbigen" oder den „farbigen". Aber er stellt die Farbigkeit seiner Landschaft sehr selten oder eigentlich nie dar, und zwar jedenfalls aus dem einfachen Grunde, weil die Sprache den Feinheiten der Färbung gegenüber ebenso unzureichend ist wie in Bezug auf die Besonderheiten der Formen.

Dessoir schreibt in einem Aufsatze[95]) „Anschauung und Beschreibung": „Gegenüber den Farben versagt das Wort, sobald über die allgemeinsten Bestimmungen hinausgegangen und ein Hinweis auf die Farbenskalen der Techniker nicht beliebt wird." Das Letztere wirkt aber für unser heutiges über den Naturalismus hinausgewachsenes Empfinden in der Dichtung immer störend. Auch ein großer Dichter, nämlich Hebbel, macht darauf aufmerksam, wie ohnmächtig die Sprache dem Farbenreichtum der Welt gegenüber ist. Er schreibt in seinen Tagebüchern[96]): „Heute Abend um und nach Sonnenuntergang unendlich eigentümlich schöner Himmel. Auf dunkelblauem Grunde wellenförmige, falb-rötliche Wolken und an andern Stellen das Dunkelblau von einem kleinen, weißen Punkt durchbrochen; Farben, die durch die

---

[95]) Archiv für systematische Philosophie, X, S. 62.

[96]) Hebbel, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner, 2. Abteilung: Tagebücher, I, 3. Aufl., Berlin 1905, S. 64 f. (Notiz 646).

Sprache kaum angedeutet werden können." Auf ein sehr wichtiges Moment, was die Darstellung der Farben durch den Dichter anbetrifft, weist Th. A. Meyer in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie" hin, wenn er sagt[97]): „Wer denkt denn überhaupt beim Dichter, wie die Dinge gefärbt sind, welche er uns vorführt, falls er uns nicht eigens darauf hinweist?" Das heißt mit andern Worten, der Dichter kann ruhig die Darstellung der Farben außer acht lassen, ohne daß das irgendwie störend wirkt.

Spitteler selbst ist sich der Unfähigkeit der Sprache gegenüber den Farben ganz wohl bewußt gewesen und ebenso der Tatsache, daß er sie in der Dichtung weitgehend vernachlässigt. Er schreibt in seinem Aufsatze „Meine poetischen Lehrjahre": „Lichtrausch und Farbentaumel sind keine unterscheidenden Merkmale (nämlich für die Dichter, die wie er von der bildenden Kunst herkommen), da sie auch bei Dichtern anderer Herkunft vorkommen. Merkwürdigerweise finden sich von dem künstlerischen, wählerischen Farbensinn, den Sie wohl von Farbenrausch und Farbengeschmier unterscheiden müssen, kaum Spuren".

In seinen Aufsätzen läßt Spitteler schon dann und wann wie wir sahen, seinen wählerischen Farbensinn durchblicken, nicht aber in seiner Dichtung. Oder sagen wir richtiger nur selten in der Dichtung. Im „Olympischen Frühling" im besondern gar nie. In „Prometheus und Epimetheus" braucht der Dichter einmal die technische Farbenbezeichnung „okerfarben".[98]) In den „Schmetterlingen", wo sich Spitteler in der scharfen Wiedergabe optischer Eindrücke übte, und wo er gewisse naturalistische Experimente mitmachte, kommen zuweilen auch recht komplizierte Farbenbezeichnungen vor, so spricht er von den „ziegelzimtzinnoberroten" Bändern eines Schmetterlings.[99]) Das erinnert an naturalistische Wortungeheuer zur Wiedergabe von Farbeneindrücken, wie man sie etwa bei Liliencron findet, beispielsweise wenn er von „perlgraubraunglacéebehandschuhten" Händen spricht.[100]) Auch im „Kässtechen", einer im Sonntagsblatt des „Bund" erschienenen kleinen Erzählung Spittelers, fällt in einer einfachen Abendschilderung die Erwähnung einer technischen Farbenspezialität unangenehm auf. „Der Abend nahm seinen gewohnten herrlichen Verlauf: erst schwarze Schatten von den Felsen quer über die leuchtende Talsohle geworfen; dann eine allmählige Dunkelfarbigkeit des ganzen Gebirges, während oben die Zinnen der Fluh zinnoberrot funkelten."

Im „Olympischen Frühling" dürften sich kaum vielmehr als hundert direkte einfache Farbenbezeichnungen im Dienste der Landschaftsschilderung finden. Spezielle Farbennüancen allgemei-

---

[97]) „Stilgesetz", S. 180.
[98]) Prometheus und Epimetheus, I, 55.
[99]) Schmetterlinge, S. 82 (Gedicht „Aurora").
[100]) Liliencron, Gesammelte Werke, III; 1.—3. Aufl., Berlin 1911, S. 42.

nerer Natur braucht Spitteler sozusagen nie, technische Farbenbezeichnungen gar nie. Ein Reisebuch wie der „Gotthard“ kann auch schwierigere optische Vorstellungen verwenden, da wir dort nicht Leben an sich aufnehmen, sondern uns nur an Leben erinnern lassen wollen. In der Dichtung wird nur das im vollsten Maße lebendig, was auf unser Gefühl wirkt. Komplizierte Farbenbezeichnungen tun das aber niemals, sondern eher einfache, die kraft des Zusammenhangs, in dem sie stehen, den Gefühlston annehmen. An und für sich haben die gewöhnlichen Farbenbezeichnungen kaum den Gefühlston mit Ausnahme von „golden“, der poetischen Farbe par excellence.

Die einfache direkte Farbenbezeichnung wendet Spitteler meist nur da an, wo der ganze Zusammenhang durch die Farbenvorstellung eine Verdeutlichung erfährt oder wo mit der Farbenvorstellung eine ganz besondere Wirkung erstrebt werden soll. Wenn es von den gespenstischen Zederngängen im Parke des Uranos heißt[101]: „Zum Himmel wuchs des Waldes schwarze Doppelwand“, so wird erst durch die ausgesprochene Farbenbezeichnung das Großartige, Unheimliche der Naturszenerie voll zum Ausdruck gebracht. Ganz ähnlich liegt der Fall, wenn der V. Gesang des ersten Bandes beginnt: „Noch füllte schwarze Nacht die Welt“.[102]) Der Dichter sagt von dem im Kerker gefangenen Zeus, er habe zum blauen Strich des langgezogenen Olympgebirges geschaut.[103]) Durch das Wort blau wird unter anderem die Entfernung eindrücklich, in der sich das Gebirge befindet. Selten wird die poetische Farbenbezeichnung „golden“ verwendet. Nur am Anfang der Dichtung kommt sie dreimal und gegen den Schluß hin zweimal kurz hintereinander vor; beidemale soll die Landschaft als ganz besonders schön erscheinen. Im Gesang „Den Morgenberg hinan“ werden die Götter zum erstenmal der Sonne ansichtig:

> Doch aus den Wolken taute
> Ein feines Sprühgold, das ein nahes Feuer braute.
> Sieh, da erklärte sich in strahlendem Azur
> Plötzlich ein Gärtchen fleckenloser Himmelsflur.
> Und still und ruhig rollte durch die blumige Blösse
> Das goldne Sonnenrad in selbstzufriedner Größe.

Eine der Göttergestalten stimmt begeistert einen Hymnus auf die Sonne an, der folgendermaßen beginnt:

> „Wer bist du, hohes Wesen, freundlich und erlaucht,
> Das Berg und Tal zumal im goldnen Frohsinn taucht?“

Am Tage, da der Zeusliebling Herakles seine Erdenfahrt antritt, hat

[101]) I, 69.
[102]) I, 88.
[103]) II, 309.

die ganze Welt ein verklärtes Aussehen. Bald nacheinander stehen die beiden Verse:

Und goldne Aehren hielten von den Hügeln Schau.[104])
Und weiter ging es durch die goldnen Felderfalten.[105])

Einmal wo das Wort „Gold" in der zweiten Fassung verwendet wird, verdient die erste unbedingt den Vorzug. In der spätern Ausgabe heißt die Stelle[106]):

Am Abend vor dem Wettkampf, als der letzte Strahl
Mit flüssigem Golde übergoß Gebirg und Tal, usw.

In der ersten Fassung lautet sie[107]):

Und wie nun auf Anankes Spindel unablässig
Hora die Tage spulte gleich und ebenmäßig,...
Lud abends vor dem Wettkampf, als der letzte Strahl
Mit Samt und Purpur überzog Gebirg und Tal
Der Obmann der Prytanen usw.

Die zweite Fassung ist konventioneller als die erste. Gold ist ganz unzweifelhaft ein viel häufigeres Requisit von Abendlandschaftsschilderungen als Samt und Purpur. Fast in jedem Abendgedicht kann man das Wort „Gold" oder „golden" lesen.

Die größte Häufung von einfachen Farbenvorstellungen findet sich wohl dort, wo es heißt, der Wagen des Apollo sei bald durch blaue und bald durch goldne Rosenhimmel gefahren.[108]) Es soll hier aber nichts weniger als ein naturgetreuer Eindruck erzeugt werden. Der Ausdruck „blaue Rosenhimmel" enthält ja sogar direkt einen Widerspruch, der wieder deutlich zeigt, daß Spitteler kein Anschauungsdichter ist. Dem Dichter war die Hauptsache durch die Farbenbezeichnungen blau, golden und rosa, die ja sowieso meist erfreuliche Dinge bezeichnen, unser Gefühl anzuregen, uns den höchsten Grad von Farbenpracht vorzustellen.

Ganz zur Seltenheit spezialisiert oder nüanciert Spitteler Farbenbezeichnungen. So etwa wenn Moira verspricht[109]):

„Den Göttern aber einen Anfangsschwung zu leihen,
Will ich dem Weltraum einen neuen Anstrich weihen,
Der Luft ein wärmer Blau, dem Wald ein frischer Grün."

Nachdem diese Verschönerungsprozedur vorgenommen worden ist, lautet das Urteil der Götter[110]):

„Schau, nie sah den Wald ich je so grün, die Luft so blau."

Ebenso wird in folgender Schilderung zur Nüancierung der Far-

[104]) II, 343.
[105]) II, 344.
[106]) I, 132.
[107]) 1. Fassung, II, 5.
[108]) II, 62.
[109]) II, 8.
[110]) II, 10.

benbezeichnung die einfache Steigerung der betreffenden Adjektiva verwendet.

Bis daß der Sonntag, der sein goldnes Licht verbraucht,
Dem Abend wich und, in ein saft'ger Grün getaucht,
Das Eital ruhte und den rötern Himmelsbogen
Durchquoll vom Menschenland der Vesperglocken Wogen.[111])

Spezialisierung der Farbenbezeichnung wendet Spitteler an, wenn er Ausdrücke braucht wie dämmerschattenschwarze Waldesluft, Schwefelschwärze. Vielleicht kann man auch von einer gewissen Spezialisierung der Farbenbezeichnung reden bei einer Wendung wie „milchige Reussen". [112]) Ganz deutlich und im eigentlichen Sinn genommen, wird eine Farbenvorstellung im ganzen Werk nur einmal spezialisiert, dort, wo Spitteler Aphrodite sagen läßt: „Dies Schmutzgrau will wohl Dämmrung heißen". [113]) Wenigstens mit Bezug auf die Behandlung der Farben hat Ganz recht, wenn er Spitteler aesthetisch zu den Klassikern rechnet („Studien" S. 9). Denn die Klassiker sind, wie Müller-Freienfels in seiner Poetik (S. 92) ausführt, arm an genauen Farbenbezeichnungen.

Es kann einen wundernehmen, daß eine Art der Farbenspezialisierung, zu der in einem frühern Werk, nämlich in der ersten Fassung der „Mädchenfeinde", Ansätze vorhanden sind, im „Olympischen Frühling" nicht weiter ausgebaut ist, nämlich die Zusammensetzung einer Farbenbezeichnung mit einer direkten gefühlsbetonten Gehaltsbezeichnung. Spitteler bewegt sich im „Olympischen Frühling" ganz im gewöhnlichen Sprachgebrauch, wenn er Spezialisierungen bildet wie „ein wärmer Blau", „ein frischer Grün." Dagegen kommen in den „Mädchenfeinden" die zwei außerordentlich glücklich geprägten Adjektiva „glücksblau" und „traumgrün" vor. Dadurch wird statt der technischen eine seelische Nüancierung der Farbe bedingt.

Natürlich drängt auch die Spitteler'sche Landschaftsschilderung da und dort mit elementarer Gewalt zu farbenreichen Gemälden. Namentlich bei der Beschreibung von Sonnenauf- und Untergängen. Aber es ist für den „Olympischen Frühling" charakteristisch, daß Spitteler diese Schilderungen so allgemein hält, als es überhaupt denkbar ist. Da er Sonnenauf- und Untergänge in ihrer unbeschreiblichen Schönheit und in ihrem unnennbaren Farbenreichtum mit dem allgemeinen Mittel seiner Kunst nur in unvollkommener Weise darstellen könnte, versucht er es überhaupt nicht. Auch nicht so, wie es von jeher große Künstler getan haben, indem sie einzelne Farben aus der Fülle der Erscheinung herausgriffen, man denke etwa an die Schilderung des Sonnenunter-

---

[111]) II, 271.
[112]) I, 17.
[113]) II, 248.

gangs im „Landvogt von Greifensee", — „als der herannahende Abend alles mit seinem Goldscheine zu umfloren begann und alles Blaue tiefer wurde",[114]) — sondern Spitteler begnügt sich damit, uns anzureizen, diese Naturvorgänge im allgemeinen so vollkommen als möglich zu denken, höchstens unter Beihilfe einer ganz vereinzelten, der Wirklichkeit entlehnten Farbenbeobachtung, wobei sich dann assoziativ ähnliche Gefühle einstellen wie vor der lebendigen Wirklichkeit.[115]) Im Beginn des IV. Gesanges des ersten Bandes findet sich folgende Abendschilderung.[116])

Beim Abendabschiedsgruß und Allerwindenkuß
Entflohen Berg und Wald und Fluren Schuß um Schuß.
Ein Farbenrausch, ein Glanzgewimmel allerorten.
Doch als sie durch des Urgebirges Riesenpforten
Aufstürmten, wo der Hufe praller Schall metallen
Vom Boden dröhnte, füllte Düsternis die Hallen.
Verwischt, erloschen war des Abends Rosenspur.
Flüsternd erzählten fahle Zwielichtschleier nur
Und würzger Nelkenhauch, mit Rosmarin gebeizt,
Ein Lied von Mittagsglut, im Felsenrost geheizt.
Doch mühsam ließ die Form der Dinge sich erwahren.

Die Ausdrücke „Farbenrausch" und „Glanzgewimmel" geben uns keine irgendwie bestimmte Vorstellung, sie reizen nur, uns ganz allgemein eine ungeheuer farbenreiche Abendbeleuchtung vorzustellen. Der Zweck, den der Dichter im Auge hat, wird um so eher erreicht, als namentlich das Wort „Farbenrausch" von einem starken Gefühlston begleitet ist. Die Unvollkommenheit des Mittels der Dichtung, dem unsagbaren Reichtum der Wirklichkeit gegenüber, kommt bei dieser allgemeinen Ausdrucksweise viel weniger zum Bewußtsein, als wenn eine größere Anzahl Farben und Farbennüancen aufgezählt würden. — Auch der Ausdruck „Düsternis" läßt uns nur ganz allgemein an die dunkeln, stumpfen Farben nach Sonnenuntergang denken. Nur in der Wendung „erloschen war des Abends Rosenspur" liegt die Andeutung einer der Wirklichkeit entnommenen Farbenbeobachtung. „Fahle Zwielichtschleier" erinnert uns wieder ganz allgemein an die matten Farben des späten Abends.

Ähnlich verhällt es sich mit einer Sonnenaufgangsschilderung wie der folgenden:[117])

---

[114]) Keller, Züricher Novellen, 16. Aufl., Berlin 1895, S. 246.

[115]) Einen ganz eigenartigen Weg, um die Vorstellung eines farbenprächtigen Gemäldes in uns zu erwecken, schlägt Spitteler in „Eugenia" ein. Er personifiziert die Farben als Chromomaler und Chromomalerinnen, die sich „einen schönen blauen Abend" ausbitten. Nachdem ihnen ihr Wunsch gewährt worden ist, turnen die Maler auf den Dächern und Pappelwipfeln herum, die Malerinnen aber verweilen in den dunkeln Gärten. Der Eindruck einer farbenprächtigen Abendlandschaft kommt so nur auf sehr indirektem Wege zu stande.

[116]) I, 65.

[117]) I, 143.

Da stieg die Morgensonne durch den Buchenstand,
Scheinwerfer drehte zielend sie mit kundger Hand.
Sie traf des Gipfels Wolkenhut beim ersten Streich:
Da wippt er mit der rosenroten Feder gleich.
Die Berge säbelte der zweite, breitre Strich:
Mit reinem Gold und Silber panzerten sie sich.
Das Tageslicht entzündete der dritte Strahl:
Da lächelten die Farben über Berg und Tal.

Hier wird zuerst eine einzelne, der Wirklichkeit entnommene Beobachtung, der rosige Hauch der Morgenwolken, erwähnt. Dann wird die Darstellung unrealistischer, allgemeiner. Mit Gold und Silber panzern sich die Berge, weil „Gold und Silber" eine geeignete, gefühlsbetonte Umschreibung für die leuchtenden Farben des Gebirges am frühen Morgen abgibt. Und schließlich treten die spezifisch dichterischen Allgemeinheiten — im Gegensatz zum Zwang der Malerei irgend eine bestimmte Anschauung geben zu müssen — in ihr Recht. Sobald das Licht von den Bergen in die tiefern Gründe dringt, so tauchen überall neue, warme Farben auf: „die Farben lächeln über Berg und Tal". Mit dem einzigen stark gefühlsbetonten Worte „lächeln" läßt uns Spitteler die Freudigkeit des Farbenreichtums der Landschaft viel unmittelbarer fühlen, als wenn er versuchte, eine Aufzählung der verschiedenen in der Wirklichkeit in Erscheinung tretenden Farben zu geben. Wiederum ungefähr in der gleichen Weise ist die Beschreibung des Sonnenaufgangs im Gesange „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal" gearbeitet.[118])

.... Ein Stich, ein Strahl, ein Schwertblitz von Demant,
Von roter Sonnenlohe Ost und Süd entbrannt,
Ein Farbentaumel, der von allen Himmeln quoll.

Zunächst wird hier ganz deutlich ein einzelner Wirklichkeitseindruck herausgegriffen und seine Wirkung durch eine Zusammenfassung allgemeiner Natur dann verstärkt.

Auch in weniger ausgeführten Landschaftsschilderungen zeigt Spitteler das Bestreben, den Eindruck einer „farbenfrohen" Landschaft zu erwecken; nicht durch Nennung einzelner bestimmter, lebhafter Farbentöne, sondern wiederum durch allgemeine Ausdrücke, die uns unbestimmt einen möglichst großen Farbenreichtum vorstellen lassen. Apollo fährt durch „farbendämmernde, erlauchte Wolkengänge".[119]) Vom heitern Rank am Olymp aus wird man der „trauten, farbenfrohen Ländersicht" gewahr.[120]) Farbendämmernd und farbenfroh sind beides gefühlsbetonte Adjektiva. Das erste deutet die Feinheit und Duftigkeit der Farben, das anmutige Ineinanderüberfließen der ver-

[118]) II, 117.
[119]) II, 62.
[120]) II, 241.

schiedenen Töne an, das zweite mehr ihren Einfluß auf das Gemüt. Wundervoll charakterisiert Spitteler in aller Kürze Metakosmos, wenn er sagt: [121])

Und aus dem Schleier trat, gleich einer Jungfrau hold,
Das Land der Oberwelt in Glück und Farbengold.

Der Versuch, die Schönheit und die Farbenpracht der mythischen Oberwelt näher zu beschreiben, würde abgeschmackt erscheinen. Solche Vorwürfe verlangen geradezu Unbestimmtheit, Allgemeinheit in der Schilderung; wie denn überhaupt die allgemeine Art Formen und Farben zu schildern außerordentlich zu dem allgemeinen Charakter der Dichtung passen. Hier im besondern wird ein höchster Eindruck erzeugt durch die stark gefühlsbetonte, direkte Gehaltsbezeichnung „Glück" und durch die ebenfalls gefühlsbetonte Bezeichnung „Farbengold". Alle Farben, die man im Metakosmos sieht, sind gleichsam von einem goldigen Schimmer überhaucht. Hylas und Kaleidusa schöpfen sich ins Herz „den reichen, farbigen Tag, die Märchen aus der Luft, die Blüten aus dem Hag".[122]) Der letzte Ausdruck enthält selbstverständlich auch eine allerdings allgemein gehaltene Farbenvorstellung; denn mit dem Begriff Blüte ist die Vorstellung „Farbigkeit" untrennbar verknüpft. Auch die Farbenpracht von Wiesen und Gärten drückt Spitteler durch allgemeine Farbenbezeichnungen aus. So wenn er von den „blumigen Matten" spricht, vom „Blumenfeuer" oder den „Farbenfeuerspielen" eines Gartens. Die beiden letzteren Ausdrücke enthalten überdies die Andeutung des Vorwiegens der roten Farbe.

Sehr häufig beschäftigt sich Spitteler, wie andere Dichter, statt direkt mit der Färbung seiner Landschaften, mit der Art der Belichtung, wodurch indirekt auch Farbenwerte zum Ausdruck kommen, was sich unmittelbar aus zwei Versen der Dichtung ergibt, wenn Spitteler die Götter bei Uranos oben sagen läßt: [123])

„Durch meine schlummerschweren Wimpern glanzumstrahlt,
Flutet ein blendend Lichtmeer, farbentraumdurchmalt".

Große Lichtfülle bedingt Farbenreichtum. Alle Phasen der Beleuchtung, vom hellsten, strahlendsten Hell, wie im vorliegenden Fall, bis zum schwärzesten Dunkel, und damit auch alle Abstufungen von den leuchtendsten bis zu den stumpfsten Farbentönen kommen vor. Selten aber werden grelle, nie effekthascherische Beleuchtungsmomente geschildert. Spitteler liebt eine grelle Beleuchtung schon deshalb nicht, weil sie die Farben- und Formeneindrücke stört. In seinem Aufsatze „Welches ist die schönste Jahreszeit?" schreibt er: „Bloß die Hitze bei umwölktem, dun-

[121]) II, 66.
[122]) II, 118.
[123]) I, 92.

stigem Himmel ist unerträglich und zugleich unschön, weil das zerstreute Widerlicht dem Glast das Übergewicht über die Farben verleiht". Und in der ersten Fassung der „Mädchenfeinde" heißt es: „Erst jetzt begannen sie den Druck des sengenden Sonnenscheins zu spüren, eines gleißenden, zwecklosen Sonnenscheins, welcher bloß blendete, ohne die Gegenstände zu gruppieren, vielmehr sie vereinzelnd, sodaß jeder für sich vereinzelt, steifbeinig in dem Glaste dastand, sinnlos und ausdruckslos, als müßte man ihnen zurufen: „So macht doch um Gotteswillen das Maul auf."[124]) Ja schon der ganz junge Spitteler hatte eine Abneigung gegen blendendes Licht. In den „Frühesten Erlebnissen" wird unter der Überschrift „Ein wohnliches Gäßchen" berichtet[125]): „Schon das gedämpfte Licht zwischen den hohen Mauern sagte mir zu. Ich mochte nicht das laute Geschrei der rohen Tageshelligkeit". Als er sich schließlich doch aus dem kleinen Gäßchen verirrt hat, sagt er sich:[126]) „Aus diesem wilden Gewühl, aus dieser gelben, gleißenden Tageswüste finde ich mich nie mehr zur Tante Gotte zurück".

Im „Olympischen Frühling" werden an den ganz wenigen Stellen, wo der Dichter grelle, schreiende Lichtwirkungen darstellt, dieselben stets als etwas Unangenehmes, Unschönes gekennzeichnet. So in folgender Stelle:[127])

> Da, welch ein Höllengluthauch ist das, welcher jetzt
> Der Wanderer Nacken wie mit scharfen Stacheln hetzt?
> Sie schauten auf: sieh da, in gelbem Strahlenschwall
> Der nackten Sonne ungeheurer Feuerball....

Als Apollo auf seiner Entdeckungsfahrt aus dem Erdengebiet in den unbewohnten Weltenraum wegfährt, kommt er in die „Strahlenwüste", in der keine einzige Wolke sichtbar ist.[128])

Eine ganz helle, aber ruhig und angenehm beleuchtete, jedenfalls auch farbenfreudig zu denkende Landschaft hat Aphrodite vor sich, wenn sie vom Rathaus des kleinen Erdenstädtchens Ausschau haltend zu sich selbst sagt:[129])

> „Wohl mir: ein ödes Gäßchen, nächstens eine Brücke,
> Darüber Berg und Wald und Feld im Sonnenglücke!"

Ganz von Licht und leuchtenden Farben erfüllte Landschaften sehen wir bei Sonnenauf- und Untergängen vor uns. Die Lichtfülle wird in der ersten der zitierten Sonnenuntergangslandschaften durch den Ausdruck „Glanzgewimmel" veranschaulicht.

---

[124]) Auch in „Prometheus und Epimetheus" (II, 250) schildert Spitteler den unangenehmen Eindruck blendenden Sonnenlichtes.

[125]) Meine frühesten Erlebnisse, S. 20.

[126]) Ebenda, S. 23.

[127]) I, 41.

[128]) II, 64.

[129]) II, 226.

Gelegentlich greift Spitteler, ähnlich wie Keller, intime Beleuchtungsmomente auf, die einen Maler zur Darstellung reizen müßten. Solche Motive finden sich zu Beginn des VII. und VIII. Gesanges des ersten Bandes. An der ersten Stelle werden wir in den stillen Schloßwald geführt, wo durch der Tannen Dämmern das Licht „in goldnen Trauben" nur vereinzelt dringt. Die betreffenden Verse im VIII. Gesange lauten:[130])

Schon rötete den Tag der Morgensonne Kuß
Und durch das Sieb der Blätter rieselte der Guß
Der Zitterstrahlen in die grünen Waldeslauben...

Ein verwandtes Motiv, mit noch größerem Behagen ausgeführt, findet sich bei Keller im „Landvogt von Greifensee".[131]) „Der... geschmückte Tisch war mit den rundlichen Sonnenlichtern bestreut, welche durch das ausgezackte Ahornlaub fielen und nach dem leisen Takt des Lufthauches tanzten, der die Zweige bewegte; es war zuweilen wie eine sanfte, feierliche Menuett, welche die Lichter ausführten". Noch ein ähnliches Motiv, aber mit bestimmt ausgesprochenem Farbeneindruck, finden wir im „Olympischen Frühling", wenn Hebe zu den Göttern sagt:[132])

„Doch schaut, wie prächtig durch der Eichen Kronendach
Des Abends rote Feuerhand den Wald erhellt".

Auch zu dieser Stelle läßt sich wieder eine schöne Parallele bei Keller finden. Fides erscheint Hadlaub „umspielt von dem goldenen Abendlichte, das durch die grüne Dämmerung des Waldpfades webte".[133])

Auch düster und farblos kann es mitunter auf dem Olymp aussehen, so als Aphrodite zum zweiten Male ihre Ausfahrt ins Menschenland unternimmt und sie eine dicke, trübe Wolkenschicht vor sich hat, die Berg und Tal verdeckt.[134]) Sozusagen ganz erloschen sind alle freudigen, lebhaften Farben, wenn Aphrodite sich schlafend solange versäumt, bis das Sternenheer am „finstern Himmelszelt" glitzert, und schwarz unter ihr der „gespenstische Waldgrund" klafft.[135]) Vollends keine andern Farben als das schwärzeste Schwarz sind wahrzunehmen, als Zeus in der Menschen-

[130]) I, 234. Auch in den „Schmetterlingen" hat Spitteler gelegentlich ähnlich intime Beleuchtungsmotive verwendet, so im Gedicht „Distelfalter" (S. 38):

Aber von oben aus den riesigen Platanen
Durchs Blättersieb mit träumerischem Feuerregen
Rieseln die Sonnentropfen in den finstern Durchgang.

Auch in „Eugenia" und in der ersten Fassung der „Mädchenfeinde" erwähnt Spitteler ähnliche Beleuchtungseffekte.

[131]) Keller, Züricher Novellen, S. 180.

[132]) I, 64. Diese Stelle lautet übrigens in der ersten Fassung viel matter: Schaut wie des Abends Feuerhand den Wald erhellt (I, 62).

[133]) Keller, Züricher Novellen, S. 68.

[134]) II, 241.

[135]) II, 234.

stadt die Erinnyen herankommen heißt, um ihn zu befreien: „Ein Wetterwolkenriß begrub die Welt mit schwarzer Höllenfinsternis".[136])

Optische Charakterisierung der Landschaft durch direkte Gehaltsbezeichnungen.

Durch Beschreibung der Formen und Farben kann der Dichter (auch wenn er bedeutend einläßlicher verfährt als Spitteler) nur sehr unvollkommene, allgemeine, beschränkt wirkungskräftige Vorstellungen einer Landschaft erzeugen. Aber es steht dem Dichter noch ein viel wirkungsvolleres Mittel zu Gebote, als die Beschreibung der äußern Gestalt. Er kann den geistigen Gesamteindruck einer Landschaft durch direkte gefühlsbetonte Gehaltsbezeichnungen — um das von Theodor A. Meyer geprägte Wort zu verwenden — wiedergeben. Durch solche, oft ein Werturteil enthaltende Ausdrücke gelingt es dem Dichter, wenigstens die Stimmung, die über einer Landschaft liegt, klar und eindeutig auszusprechen, während der bildende Künstler Stimmungen nur andeuten, nicht zu einem direkten Ausdruck bringen kann. Der Dichter findet für das, was dem gewöhnlichen Menschen bei Betrachtung der Natur oder eines Gemäldes unbestimmt, unaussprechbar zum Bewußtsein kommt, gleichsam das klare, erlösende, die Stimmung vollständig zum Bewußtsein bringende Wort. Meyer schreibt in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie":[136a]) „Alles Empfindungsartige,[136b]) mag es sich am Objekt noch so unmittelbar und kräftig geltend machen und noch so bestimmt und unzweideutig sein, hat eine gewisse Dunkelheit an sich, wie alles, was nicht vom Geist in seinem Wesen erkannt und durchleuchtet ist. Unser Geist aber hat das Bedürfnis, über die Natur seiner Empfindungen und Gefühle sich bewußt zu werden, sie ihrer Unbewußtheit, ihrer instinktartigen Unmittelbarkeit zu entkleiden, indem er sie durchdringt und ihr Wesen und ihre Natur sich klar macht. Er analysiert die Empfindungen und erkennt ihr Wesen, indem er es durchs Wort bezeichnet und es sozusagen auf den Begriff bringt. Die Poesie ist die Kunst des Geistes, die Kunst der Sprache. Kein Wunder daher, daß dieses Verfahren in die Poesie eindringt, und daß der Dichter die Empfindungen durch seine Schilderungen nicht nur in uns hervorruft, sondern daß ihn auch die Lust ergreift, sie zu deuten und zu benennen und daß dieses Durchdringen des unmittelbar Empfundenen mit dem Licht des bewußten Geistes, wie es eine der Eigentümlichkeiten der Poesie

---

[136]) II, 313.

[136a]) „Stilgesetz", S. 165 f.

[136b]) Es ist zu beachten, daß Meyer das Wort „Empfindung" braucht, wo wir nach heutigem Sprachgebrauch „Gefühl" sagen. Die Anwendung des Wortes „Empfindung" ist heute auf die Sinnesempfindungen im eigentlichen Sinn beschränkt.

vor andern Künsten ausmacht, so auch einen ihrer besondern Vorzüge bildet. Wir sind entzückt, wenn der Dichter für das von uns zunächst einmal nur Empfundene eine Bezeichnung findet, in der sein wahres inneres Wesen klar und deutlich getroffen scheint".

Das Mittel der direkten mehr oder weniger gefühlsbetonten Gehaltsbezeichnung verwendet Spitteler außerordentlich häufig, ja ich möchte es als charakteristisch erklären für seine Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling". Wir haben allerdings gesehen, daß Spitteler bei seiner Dichtung von Ideen ausgeht. Aber es sind keine kühl ersonnenen Gedanken, die seinen Werken zugrunde liegen, sondern Gedanken, die, des Dichters Gefühlsleben entzündend, ihn unmittelbar mit sich fortrissen, so daß sie ihn mit ähnlichem Pathos erfüllten wie Schiller seine Gedankenwelt. Dieser Umstand hat ihn zur Prägung wirkungskräftiger, gefühlsbetonter Wörter befähigt; was das Landschaftliche im besondern betrifft, hat hier nicht wenig mitgeholfen sein inniges Verhältnis zur Natur. Nicht vergeblich spielen die Wörter „Gemüt", „Gefühl", „Seele" in Spittelers Sprachschatz eine große Rolle.[137]) Nicht vergeblich sagt Spitteler im Aufsatze „Dichter als Denker": „Des Dichters Geist beschäftigt sich vornehmlich mit den Gefühlen der Menschen und mit denjenigen Dingen, welche für das Gefühl Wert haben".

Aphrodite, vom Rathaus der kleinen Menschenstadt Ausschau haltend, sagt zu sich selbst:

> Wohl mir: ein ödes Gäßchen, nächstens eine Brücke,
> Darüber Berg und Feld und Wald im Sonnenglücke!

Ich halte diese kurze letzte Zeile für eine vorzügliche dichterische Landschaftsschilderung, und zwar wegen des unübertrefflich geschickt geprägten Ausdrucks „Sonnenglück". „Sonne" und „Glück" tragen beide an und für sich einen starken Gefühlston. In der Zusammensetzung „Sonnenglück" und kraft des Zusammenhangs steigert sich der Gefühlston zur höchsten Intensität. Das einzige Wort „Sonnenglück" ohne jedes Epitheton ist weit wirkungskräftiger, als es die längste Beschreibung wäre. Als Apollo seine Entdeckerfahrt antritt, heißt es:[138]) „Im Osten stand des Tags prophetisches Gestirn". Das stark gefühlsbetonte, den Naturvorgang beseelende Adjektivum „prophetisch" besagt wiederum mehr, als durch eine umfangreiche Schilderung der Schönheit des Sonnenaufgangs zum Ausdruck gebracht werden könnte. Auf seiner Fahrt kommt Apollo durch farbendämmernde erlauchte Wolkengänge. Hier könnte der Dichter nicht ausführlich beschreiben ohne komisch zu wirken. Mit dem einen starken Gefühls-

---

[137]) Vgl. Altwegg, I, S. 55.
[138]) II, 56.

ton tragenden Adjektivum „erlaucht“ (eigentlich gleich erleuchtet) erreicht er mühelos einen höchst lebendigen Eindruck. Als Apollo eines Tages wieder von seiner gewohnten Fahrt nach Metakosmos zurückkehrt, begrüßt ihn von ferne das Berggewimmel des traulichen Olymp.[139]) Als die Götter durch Hades aufgeweckt in der Tempelhalle erscheinen, betrachten sie mit trübem Blick „des Wolkenzugs verhaßte, mürrische Gespenster“.[140]) Manche dieser direkten Gehaltsbezeichnungen stehen mehr an Stelle einer Formenbeschreibung, andere für die Schilderung eines farbigen Eindrucks und wieder andere wohl für beides zusammen. So geht das Epipheton „traulich“ wohl mehr auf die Form der betreffenden Landschaft, während der Ausdruck Sonnenglück ausschließlich eine eingehendere Farben- und Lichtbeschreibung ersetzt. Die Wendung „des Wolkenzugs verhaßte, mürrische Gespenster“ dürfte wohl gewählt sein mit Bezug auf Formen und Farben der betreffenden Landschaft.

Im Folgenden sollen zunächst eine Anzahl Beispiele zusammengestellt werden, wo die Gehaltsbezeichnung eine Formbeschreibung ersetzt. Mit den direkten Gehaltsbezeichnungen dieser Art ist sehr häufig Personifikation verbunden, was besonders wirksam ist. Folgendes sind die schönsten und eigentümlichsten Beispiele dieser Art:[141]) Die Schlösser am Olymp sind umgeben von fürstlichen Zypressen. Heras Schloß steht im dunkeln königlichen Tann. Aphrodite sieht vor sich in ein Tal gebettet ein harmlos Städtlein hügelkranzumkettet. Zum Städtchen hinab führen eines Obstgangs lustige Pfade. Die Götter durchwandern einen greisen Wald halsstarriger Eichenriesen. Der Olymp enthüllt sich ihnen in stolzer Breite. Aphrodite sieht über eine Niederung breitrückig des Olympgebirges traulich Dach hervorscheinen. Als Apollo auf seiner Entdeckungsfahrt zum Lande Metakosmos kommt, wird er unversehens gehemmt vom trotzgen Querwall einer Wolkenwand. Etwas weniger eigenartig oder weniger glücklich geprägt sind die Gehaltsbezeichnungen in folgenden Fällen:[142]) Vom Olymp her führt eine endlose und trostlose Straße zum Styx. Als die Götter am Morgenberg aufwärts wandern, stoßen sie unvermutet auf einen schauerlichen Graben, ein scheußliches Lawinenbett. Über einer rätselhaften Lücke gewahren sie ob den Flühen eine Kanzelbrücke. Die Götter tauchen beim Gang zum Ichorsprudel in den großgemuten Teich. Den Göttern, die

---

[139]) II, 188.

[140]) I, 2.

[141]) fürstliche Zypressen I, 119; königlicher Tann I, 132; harmloses Städtlein II, 218; lustige Pfade II, 219; greiser Wald halsstarriger Eichenriesen I, 52; stolze Breite I, 118; traulich Dach II, 228; trotzger Querwall II, 65.

[142]) trostlose Straße I, 11; schauerlicher Graben, scheußliches Lawinenbett I, 28; rätselhafte Lücke I, 55; großgemuter Teich I, 129.

sich zum dritten Wettkampf stellen, wird ihr Weg vom Herold folgendermaßen vorausbeschrieben:[143])

„Jenseits der Straße springt ein scheußlich Felsengrab
Auf zweien Straßen nach dem Erdenland hinab.
Zwar kurz, doch jäh und grausig fällt die alte Straße,
Die neue läuft in weitem Bodenschwung mit Maße.

Maja eilt, während sie körperlich beim Halmaspiel mit Hermes zusammensitzt, mit ihrer Seele auf ein wildes, schauerliches Feld, von finstrem Wald umgähnt.[144])

Nun eine Anzahl Fälle, wo die Gehaltsbezeichnung die Beschreibung von Farben oder Lichteffekten ersetzt.[145]) Dafür findet sich in der ersten Fassung der Dichtung ein besonders charakteristisches Beispiel. „Du liebst die grellen, dreisten Blumen", sagt Hera zu Zeus. Die Götter treten nach dem Verlassen des Unterweltsgebietes in ein hochauflachend Frühlingstal. Moira stellt der Königin Hera die Frage: „Was stehst du, Königin, im goldnen, gütigen Tag einsam und düstern Blicks?" Das Tal „Warumdennicht" ist erfüllt mit Blütenseligkeit und Früchtesegen. Wundervoll ist die geistige Sphäre mit der sinnlichen vereinigt in einer der Hymnen an die Sonne: Eine der Göttergestalten singt:[146])

„Wer bist du, hohes Wesen, freundlich und erlaucht,
Das Berg und Tal zumal in goldnen Frohsinn taucht?
Vom Himmel fern in stolzer Abgeschiedenheit
Malst du das Weltall mit geschmolzner Seligkeit,
Erfüllst mit süßem Inhalt den verdroßnen Raum....".

Am Tage, da Dionysos sterben muß, zieht das frostige Tageslicht gleichgültig herauf.[147]) Hier wirkt die direkte Gehaltsbezeichnung nüchtern, aber die Nüchternheit ist beabsichtigt. Als die Götter durch den Berg, welcher die Unterwelt von der übrigen Welt trennt, hindurchgekommen sind, heißt es:[148])

Da stach ein scharfer Strahl, umzuckt von wildem Schimmer,
Züngelnd die schwüle Nacht. Ein nüchtern Blitzgeflimmer
Beleidigte das Auge.

Wie die Götter den freien Himmel über sich sehen, versenken sie die Blicke immer aufs neue in die wonnige Bläue.[149]) Die

---

[143]) I, 186.
[144]) II, 140.
[145]) dreiste Blumen, 1. Fassung, IV, 1; hochauflachend Frühlingstal I, 23; gütiger Tag II, 2, u. II, 333; Blütenseligkeit und Früchtesegen I, 51.
[146]) I, 26.
[147]) II, 103.
[148]) I, 23.
[149]) I, 27.

letzten beiden Beispiele zeichnen sich nicht durch individuelle Prägung aus.

In andern seltenern Fällen vertritt die direkte Gehaltsbezeichnung sowohl Farb- als Formbeschreibung. So etwa wenn es von den Göttern heißt, sie seien im Park des Uranos durch gespenstische Zederngänge gezogen.[150])

Mitunter ist es unmöglich zu sagen, worauf die Gehaltsbezeichnung geht. Nur ist unleugbar, daß sie irgendwie der optischen Charakterisierung dient, denn sie entspringt aus dem optischen Eindruck, den die Landschaft auf eine Person des Epos macht. Wenn man übrigens die folgenden Beispiele in Betracht zieht, so erhellt daraus mit aller Deutlichkeit, daß es Spitteler gar nicht auf eine objektive optische Charakterisierung ankommt, sondern daß er allein eine rein subjektive Darstellung bezweckt aus der Stimmung der betrachtenden Person heraus. Bei dieser ganz subjektiven Darstellungsart hat aber Spitteler eine Klippe, auf die Meyer aufmerksam macht, nicht ganz umgangen. Meyer schreibt:[151]) „Aber der Dichter... läuft immer Gefahr, aus der empfundenen Gehobenheit der Poesie in die kalte, nüchterne Verständigkeit der Prosa hineinzugeraten. Leicht geht über der geistigen Durchleuchtung durch die direkte Bezeichnung des Gehalts der Empfindungscharakter verloren, und in vielen Beschreibungen dieser subjektiven analytischen Art kommt es daher auch nur zu einem Wissen um den Gehalt statt zu einem Empfinden desselben“. Von Dionysos heißt es:[152])

Und als sein Fuß ihn weiter trieb,
Und vor und hinter ihm und weitwärts ohne Ende
Gleichgültig ihn umstand ein liebelos Gelände, usw.

Dem Wort gleichgültig kommt kaum ein Gefühlston zu, wohl aber dem Adjektivum liebelos. Als Hera beim Automaten die Einsicht in die Unabwendbarkeit des Todes gewonnen hat, schilt sie die Welt „dummdick“, „unendlich“, „unverschämt“.[153]) Keine dieser drei Bestimmungen trägt einen stärkern Gefühlston. Als Pallas entsetzt über das auf der Erde mitangesehene Weh Hermes vergeblich sucht, wird die sie umgebende Landschaft folgendermaßen geschildert:[154])

Zu ihren Füßen lagen Länder mancherlei,
Doch geist- und zwecklos gafften sie zum Himmel, dumm,
Und blieben ihrem dringlichsten Gesuche stumm.

---

150) I, 69.
151) „Stilgesetz“, S. 200.
152) II, 101.
153) II, 339; ähnliche Wendungen wie hier II, 241.
154) II, 153.

Ei sieh doch: überm letzten Wald, zuhinterst ganz,
Ein seltsam Etwas! Nenn ichs Odem? Seelenglanz?
Etwas wie Heimatgruß und Freundesangesicht.
Du kannst es billig leugnen, zeigen läßt sichs nicht,
Doch fühlt und spürt mans.

Die ersten Gehaltsbezeichnungen „geist- und zwecklos“ und „dumm“ entbehren vollständig des Gefühlstones. „Odem“ und dann namentlich „Seelenglanz“, „Heimatgruß“ und „Freundesangesicht“ vermitteln dagegen einen ganz ausgeprägten Gefühlswert. Die Landschaftsschilderung ist so unrealistisch, so wenig sinnlich gefärbt als denkbar. Spitteler sieht ganz ab von jeder annähernd objektiven Charakterisierung des Darzustellenden, und es gelingt ihm auch nicht mehr, die Illusion aufrecht zu erhalten, er stelle objektiv dar, was sonst auch bei dem subjektiven Mittel der direkten Gehaltsbezeichnung möglich ist.

Auch bei andern Dichtern, namentlich bei solchen, welche die Landschaft vielmehr ihrem gefühlsmäßigen Gehalt nach, als in Bezug auf ihre äußere Erscheinungsform widerzugeben versuchen, findet man das Mittel der direkten Gehaltsbezeichnung häufig angewendet. So z. B. wäre auf Hölderlin hinzuweisen, mit dessen Art, die Landschaft zu schildern, die Spitteler'sche Landschaftsschilderungstechnik auch sonst manche Berührungspunkte aufweist, unter anderm in der Allgemeinheit der optischen Charakterisierung,[155]) in der spärlichen Verwendung der Farbe.[156]) Die direkten gefühlsbetonten Gehaltseindrücke, ebenfalls häufig in Verbindung mit Personifikation, sind bei ihm sehr zahlreich.[157]) Aber auch mehr realistische Dichtungen verwenden dies für die Poesie so bequeme und charakteristische Mittel in gewissem Umfange. Nur ein einziges, sehr glückliches Beispiel aus dem „Grünen Heinrich“ soll das beweisen. Ein junger Buchenbaum, den Heinrich abzeichnen will, wird folgendermaßen beschrieben:[158]) Dieser Recke war in jedem Aste und jeder Laubmasse „fest und klar, lebens- und gottesfreudig“.

Ersatz optischer Empfindungen durch akustische.

Für die im ganzen unrealistische Kunst Spittelers im „Olympischen Frühling“ ist es bezeichnend, daß er gelegentlich optische Eindrücke, namentlich solche von außergewöhnlicher Stärke, die er mit den Mitteln seiner allgemeinen Schilderungskunst nicht mehr genügend wirksam darstellen kann, aus der optischen Sphäre

---

[155]) Böhme, S. 28 ff.
[156]) Ebenda, S. 24.
[157]) Ebenda, S. 31.
[158]) Keller, Der grüne Heinrich, I, S. 207. Sonstige, allerdings nicht sonderlich eigentümliche Ausdrücke dieser Art bei Keller sind: wunderbar, rätselhaft, merkwürdig (Luterbacher, S. 79).

heraus und in die akustische hineinrückt. Schon im „Gustav“ [159]) findet sich ein sehr hübsches Beispiel dieser Art, zugleich mit einer Erklärung des Phänomens durch den Dichter. Allerdings setzt sich in diesem Fall die optische Empfindung erst im Bewußtsein des die Natur erlebenden Menschen in eine akustische um. Da es sich um einen jungen Musiker handelt, ist der Vorgang ja eigentlich ganz natürlich. „In seinem Herzen fing der Sonnenschein an zu singen und das Strahlengold setzte sich in Dreiklänge um, gemäß dem Freihandels- und Tausch- und Zollverein, welcher durch das ganze große Bundesstaatengebiet der Schönheit herrscht“. Auch in der ersten Fassung der „Mädchenfeinde“ steht eine Wendung dieser Art, wenn der Dichter den Ausdruck braucht „ein goldener Querstreif jauchzender Landschaft“. Im „Olympischen Frühling“ spricht Spitteler vom „Knistern“ [160]) anstatt vom Flimmern der Sterne im schwarzen Weltenraum. Ganz ähnlich redet Storm einmal vom „leisen“ Brennen der Sterne.[161]) Auch das geheimnisvolle Licht des Mondes stellt der Dichter als ein unheimliches Geräusch dar, wenn er den Ausdruck „Mondenmunkeln“ braucht.[162]) Ein andermal erscheint Spitteler das sanfte Licht des Mondes als eine Art geisterhafter Gesang. Er läßt Apollo durch den Mondenschein die Stimme seiner Geliebten Artemis hören.[163]) Namentlich wirkungskräftig ist es, wenn der Dichter statt etwa zu sagen: schwacher Lichtschein, den Ausdruck „Lichtgeflüster“ [164]) prägt, der viel lebendiger, also dichterisch anschaulicher das allmähliche Hervorbrechen des Lichtes kennzeichnet, als die gewöhnliche Ausdrucksweise.

Zweimal stellt er einen Sonnenauf- bezw. Untergang zugleich als optisches und akustisches Phänomen dar.

Horch! Rätselhaftes Rauschen, freudig, heldenharsch,
Wie eines Feldherrn Schimmeltanz im Heeresmarsch.
Ah! Aufschein eines strahlenkranzumzuckten Lichts,
Sieh, hinterm Berghorn. Stille, ringsum Ruhe: Nichts.
Erwartung, Täuschung. Da, mit einmal um die Spitze
Blendet der blanke Sonnenwagen. Stachelblitze
Entfeuernd, treibt er flammenlodernd durch die Luft.
Beständig wächst er, stetig mindert sich die Kluft,
Jetzt jubelndes Gewühl von Wimpeln, Farbengold:
Und dröhnend kommt das Schöngetüm ans Land gerollt.[165])

Der ganze Verlauf des Sonnenaufgangs ist äußerst realistisch

[159]) Gustav, S. 39.
[160]) I, 86.
[161]) Und Spitteler selbst sagt im „Gotthard“ (S. 60), daß es in Airolo nachts so stille sei, daß man die Sterne meine singen zu hören.
[162]) II, 104.
[163]) II, 69.
[164]) II, 117.
[165]) II, 57 f.

wiedergegeben, aber mit unrealistischen Mitteln. Jedermann, der schon einen solchen beobachtet hat, weiß, daß man immer zu früh glaubt die Sonne zeige sich, bis sie ganz unerwartet hinter einem Berg hervorschaut. Mit den beiden ersten Zeilen deutet Spitteler die erwartungsfrohen Momente an, wo man mit Spannung auf die immer größer werdende Lichtfülle hinschaut, sodaß man das intensiver werdende Licht fast zu hören glaubt. Der Vergleich der sich steigernden Tageshelligkeit mit dem Heranmarsch eines Heeres, dem der Feldherr voranreitet, ist ausgezeichnet und läßt uns den so oft von Dichtern beschriebenen Vorgang des Sonnenaufganges wieder als etwas Neues, Ungewohntes erleben.

Nachdem der Gangrenopteros, das falsche Sonnenungeheuer, zerstört ist, heißt es:[166])

Indessen siegreich aus der wüsten Todesgasse,
Den Wolkenhang durchschneidend, der nach hinten bauschte,
Die Sonne heil mit jungem Strahlenglanze rauschte.
Vor ihrem Atem sprang im Rauchdampf eine Kluft,
Dahinter — Gruß dir! — blüht ein Flecklein blauer Luft.
Darob begann mit wundersamen Glockentönen
Das stumme Sonnengold ein Heldenlied zu dröhnen,
Wie tausend Tuben und Trompeten so gewaltig,
Doch nicht im Dreiklang, vielmal besser: dutzendfaltig,
So daß das fernste Erdental erlöst vernahm,
Daß siegreich aus dem Krieg Apollo wiederkam.

In der ganzen Beschreibung wird eine oft zu beachtende Naturerscheinung verherrlicht: Das Hervorbrechen der abendlichen Sonne aus dunkeln Wolkenschichten kurz vor dem Untergang. Den überwältigenden Eindruck der noch einmal in aller Pracht erstrahlenden Sonne empfindet der Dichter so stark, daß er außer dem Glanz auch Töne zu hören glaubt. — Auch andere Dichter haben solch außerordentliche Lichterscheinungen als Klänge empfunden. Ich erinnere an Hölderlins Gedicht „Sonnenuntergang", wo vom Sonnenjüngling gesprochen wird, der „goldener Töne voll", sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt.[167]) Vor allem aber kommen einem bei der Lektüre der beiden zuletzt zitierten Stellen aus dem „Olympischen Frühling" die schönen Verse des Ariel zu Beginn des zweiten Teiles des „Faust" in den Sinn. Nachdem die szenische Bemerkung „Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne" vorausgegangen ist, heißt es:

Horchet! horcht! dem Sturm der Horen,[168])
Tönend wird für Geistesohren

---

[166]) II, 205.
[167]) Hölderlin, Gedichte, herausgegeben von Linke, Halle 1889, S. 186.
[168]) Herzogin Sophienausgabe 15, I, Weimar 1888, S. 5.

Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blintzt und Ohr erstaunet!

Es wäre möglich, wenn ich das auch keineswegs sicher behaupten will, daß in den angeführten Sonnenauf- und Sonnenuntergangsschilderungen Spittelers eine Reminiszenz an diese bekannte Stelle aus dem „Faust" vorliegt.

Darstellung von Bewegungsvorgängen in der Natur.

Der Maler kann eine Landschaft nur in einem einzigen Augenblicke darstellen, vorangehende und nachfolgende Momente vermag er höchstens anzudeuten. Er kann also z. B. eine wechselnde Abendbeleuchtung, den Verlauf eines Gewitters niemals in ihren aufeinanderfolgenden Phasen in einem einzigen Bilde wiedergeben. In diesem Punkte ist ihm der Dichter wieder unbedingt überlegen, wenn er auch von keinem einzigen Moment des Naturvorgangs einen so unmittelbar sinnlichen Eindruck geben kann wie der Maler. Ein solch stetig sich veränderndes Naturschauspiel ist verwandt mit dem Ablauf eines seelischen oder äußeren Geschehens, den eigentlichen Gegenständen der Dichtung. Darum ist es sehr natürlich, daß sich der Dichter statt nur mit den in ihrem Sein unveränderlich bleibenden Formen (eventuell auch Farben) der Landschaft, denen er doch eigentlich mit dem allgemeinen Mittel der Sprache nicht beikommt, mit den Bewegungsvorgängen in der Natur beschäftigt. So stellt Spitteler, wie wir gesehen haben, mit Vorliebe Sonnenauf- und Sonnenuntergänge dar, oft ausführlich auf ihren Verlauf eingehend. Zu erinnern wäre ferner an das Hervorbrechen der Sonne aus dunkeln Nebelschichten im zweiten Gesang des ersten Bandes.[169]) Die Veränderung der Himmelsbewölkung spielt im „Olympischen Frühling" keine große Rolle. Hier wäre etwa zu nennen: das allmähliche Aufsteigen der Regenwolken im Gesang „Anankes Halt!"[170]) Mit Vorliebe werden heftige Sturm- und Gewittererscheinungen ausführlich beschrieben So vor allem im Gesang „Poseidon mit dem Donner", wo sie allerdings als das Werk eines übermütigen Gottes, nicht als blinde Naturvorgänge erscheinen. Ferner denke man an das Unwetter, das sich entlädt, als Aktaion den Schoß der Natur verstopfen will,[171]) an das Gewitter, das über die Menschenstadt in dem Augenblick hereinbricht, wo Zeus die Erinnyen zu seinem Schutze

[169]) I, 26.
[170]) II, 240.
[171]) II, 46.

herbeiruft[172]) oder an die furchtbaren Naturwunder, die sich nach der Erzählung der Amazonenanführerin Promachos einst beim Sturze des Kronos ereignet hatten[173]) und nicht zuletzt auch an den fürchterlichen Orkan, der Aphrodite in der Nacht ihrer zweiten Erdenfahrt beunruhigt.[174]) Durch die Beschreibung solch bewegter Naturvorgänge belebt Spitteler seine Landschaftsschilderung dramatisch. Die Landschaft tritt in solchen Momenten aus ihrer sonstigen Hintergrundstellung hervor und greift gleichsam selbst handelnd in den Gang der Ereignisse ein. So wird sie im höchsten Maße dichterisch lebendig.

Belebung der Landschaft durch Geräusche.

Der Maler wie der Dichter können ihre Landschaft durch Andeutung von Gehörsempfindungen beleben, ersterer etwa dadurch, daß er eine Gegend mit Menschen bevölkert, die irgend ein Instrument spielen. Aber den seelischen Gehalt der Gehörsempfinden kann allein der Dichter in klarer, eindeutiger Weise in seine Darstellung mithineinnehmen, da er ihn mit Worten aussprechen kann, während es dem Maler höchstens möglich ist, ihn anzudeuten, etwa durch den Gesichtsausdruck zuhörender Menschen. Luterbacher sieht wohl mit Recht das auch von Keller gern verwendete Mittel der Belebung der Landschaft durch Gehörseindrücke als sehr wichtig an, zur Erzeugung der Illusion, das Sinnliche sei gegenwärtig. Durch die dichterische Vortäuschung von Gehörsempfindungen wird nach seiner Aussage[175]) unser stärkstes Lebensgefühl, das Gegenwartsgefühl in Schwingung versetzt.

In ihrem eigentlichen Sein allerdings kann die Sprache die allermeisten Gehörseindrücke ebensowenig wiedergeben wie Formen und Farben. Aber ihren Gehalt bringt der Dichter in ähnlicher Weise zum Bewußtsein wie den von Gesichtsempfindungen, indem er ihn nämlich durch gefühlsbetonte Gehaltsbezeichnungen unmittelbar ausspricht. Daneben lassen sich, in gewissen Grenzen, die meistens im Verhältnis zu den Gesichtseindrücken relativ einfachen Gehörseindrücke der Landschaft durch schallnachahmende Wörter unmittelbar wiedergeben.

Spitteler belebt seine Landschaften reichlich mit Gehörseindrücken und zwar offenbar mit ganz bewußter künstlerischer Absicht, um mit den meist gefühlsbetonten optischen Landschaftselementen einheitliche Stimmungseindrücke zu erzielen. Die Wichtigkeit, die Spitteler der Berücksichtigung akustischer Eindrücke zur Belebung der Landschaft beimißt, geht deutlich aus

---

172) II, 313.
173) I, 201.
174) II, 249.
175) Luterbacher, S. 95.

einer Stelle der Dichtung „Eugenia“ hervor, wo er die personifizierte Natur auf dem Physharmonium, einer Art Allerweltsriesenorgel spielen läßt, die Menschen- und Tierstimmen vereinigt und sogar das Rauschen des Windes und des Wassers ganz natürlich nachahmt.

Spitteler begnügt sich aber bei der Andeutung akustischer Eindrücke nicht mit Allgemeinheiten, wie bei der Darstellung der Gesichtsempfindungen. Die akustischen Empfindungen sind mit wenigen Ausnahmen viel bestimmter gefaßt als die optischen. Die bloße Erwähnung eines akustischen Eindruckes genügt nämlich, um eine ganz scharf bestimmte Vorstellung zu vermitteln. Wenn es z. B. im „Olympischen Frühling“ [176]) heißt, „Fern im Tale brüllt ein Stier“, haben wir eine klare, sozusagen eindeutige Vorstellung. Die Tatsache, daß den meistens einfachern akustischen Eindrücken mit der Sprache zum Teil unter Verwendung von tonmalenden Wörtern verhältnismäßig leichter beizukommen ist, als den optischen, läßt Spitteler sogar gelegentlich versuchen, in naturalistischer Weise durch onomatopoetische Wörter Geräusche direkt darzustellen. Hier liegt eine naturalistische Nachahmung der Wirklichkeit für den Dichter viel näher, als auf dem Gebiet der optischen Vorstellungen. So heißt es von Poseidon im Gesang „Poseidon mit dem Donner“ [177]):

> Den Gigas wägend, tat er einen Probestreich:
> Da heulten tausend Regenwolken Sturm zugleich.
> Pang! Blitze prasselten. Hüwih! Die Luft zerriß
> Und um die Füße stürzt ihm Höllenfinsternis.

Mit dem Wort „Pang“ soll offenbar das, den rasch hintereinander aufleuchtenden Blitzen unmittelbar folgende Donnergekrach dargestellt werden, während das Wort „Hüwih“ wohl das Pfeifen des Windes veranschaulicht. — Moira verschönt, um die Götter zur Erdenfahrt anzureizen die ganze Landschaft und will sie nun zum Zeichen des Weltenfrühlings auch noch mit wohlklingenden Tönen erfüllen. Deshalb läßt sie sich von Harmonidas, dem Glokkenstimmer, verschiedene Glocken vorführen, bis sie eine findet, die für ihr Empfinden wunderbar tönt. Diese zu hören wird Moira nie satt und als die letzten Töne „sim“ und „sum“ singen, schlingt sie gar in Begeisterung ihre Arme um die Glocke. [178])

Spitteler beschränkt sich keineswegs auf solche Gehörseindrücke, wie sie sich sozusagen in jeder Landschaft finden, auf das Rauschen von Regen, Wasser und Wind usw. Aber selbstverständlich werden auch solche bekannte, alltägliche Gehörsempfindungen erwähnt. Die Unterweltslandschaft wird zunächst einzig charakterisiert durch die traurigen, monotonen Geräusche. Die

---

[176]) II, 234.
[177]) II, 72.
[178]) II, 9.

Diener des Hades berichten, daß die Götter, wenn man sie durch Schütteln zum Aufwachen bringen wolle, nur träge den Nacken heben und dem Windeswehen und „Regenwogenrauschen“ zuhören.[179]) Großartig wird bei der Schilderung der Tartarusschlucht das Tosen von Bergbächen geschildert[180]):

Von allen Hängen, allen Tälern schäumt und stäubte
Ein flüssiger Donner, welcher Geist und Ohr betäubte.

Sehr gerne belebt Spitteler seine Landschaft durch allerlei Tierschreie. Vom Olymp hören wir schon zum voraus durch die Prophezeiung einer der Sibyllen, daß er von Adlerpfiff umschrillt sei. In der weiten sumpfigen Ebene, die zum Tartarus führt, munken Frösche und zischen Lurche. Häufig soll eine gedämpfte, ans Unheimliche grenzende Stimmung etwa im Innern eines Waldes durch die die feierliche Stille erst recht zum Bewußtsein bringenden Tierlaute noch verstärkt werden. Im stillen Schloßwald hört man allein das Hämmern des Spechtes.[181]) In den „Mädchenfeinden“ heißt es von einem Specht einmal geradezu, er hätte mit weithinschallendem Ticktack die Stille betont.[182]) Und in „Prometheus und Epimetheus“ läßt Spitteler sogar die Stille eines Gartens geheiligt sein durch das Zwitschern einer Amsel, die von des Sommers hingeschwundener Lust und Wonne träumt.[183]) Als Aphrodite auf ihrer ersten Wanderung ins Menschenland auf dem Heimweg unversehens von der Nacht überrascht wird, klagt aus dem schwarz unter ihr klaffenden gespenstischen Waldgrund ein Käuzchen. Die Zitterstrahlen der Sonne, die ins Waldesinnere dringen, wecken das Surren der Käfer und das verliebte Gurren der Turteltauben. Hylas, der am Morgen früh zur Erde hinunter zieht, um mit Kaleidusa zu wandern, wird von „Amselspott“ geneckt, von „Grillenlärm“ verschrien. Eine behagliche, wohlige Stimmung wird dadurch erweckt, daß Spitteler die Beiden das Summen der Bienen unterm Wipfeldach der Bäume hören läßt, das ihnen so vertraut vorkommt, daß es ihnen scheint, die Bienen erzählen von ihrem eigenen Leben. Als Zeichen eines schönen Frühlingstages dringt ins Gemach der Aphrodite „ein Schwall von Himmelsblau und Blust und Lerchensang“.[184]) Sie zieht aus durch das „lerchenjubelnde“ Gelände. Wie sie in eine „Felsendüsternis“ kommt, die zum Menschenland hinunterführt, hört sie nur den „Glockenruf“ eines Kuckucks aus dem Tal herauftönen. Im Land der Oberwelt sind Berg und Täler laut von „Silberquellenspringen“.[185]) Auch zur Charakterisierung der akustischen Em-

[179]) I, 1.
[180]) I, 17.
[181]) I, 216.
[182]) Gerold und Hansli, die Mädchenfeinde, S. 72.
[183]) Prometheus und Epimetheus, I, 11.
[184]) II, 211.
[185]) II, 66.

pfindungen verwendet, wie die letzten drei Beispiele zeigen, Spitteler nach Möglichkeit wieder gefühlsbetonte Wörter. Das Verbum „jubeln“ und die Substantiva „Glocke“ und „Silber“ haben schon an und für sich Gefühlswert, der sich in den Zusammensetzungen „lerchenjubelnd“, „Glockenruf“, „Silberquellenspringen“ innerhalb des Zusammenhanges noch bedeutend verstärkt. Und zwar handelt es sich hier um eine mehr objektive Widergabe des Gehaltes der Geräusche, indem die Momente, an denen der Gehalt namentlich haftet, herausgehoben werden. — Der Eindruck der friedevollen Schönheit einer Abendlandschaft wird durch Glockengeläute verstärkt.[186])

Auch durch menschliche Stimmen belebt Spitteler oft seine Landschaften und zwar gern so, daß er auf metaphorischem Wege den akustischen Eindruck in einen optischen wandelt, um eine eindringlichere Wirkung zu erzielen. Es ist dies das Gegenstück zu dem früher geschilderten Verfahren, eine optische Empfindung als akustische darzustellen. Gebirg und Tal „erglänzt“ vom „Sonnenschein“ der „goldnen“ Stimmen der Amaschpand. Ein Jauchzer Hebes „blitzt“ über den Göttern durch die Matten. Dionysos sieht einmal auf seiner Wanderung in ein von Stimmen „erhelltes“ Tal hinab.

Eine im höchsten Grade trauliche, wohlige Stimmung kommt zum Ausdruck, wenn Aphrodite in dem kleinen, scheinbar ausgestorbenen Menschenstädtchen, in das sie ihre Wanderung führt, eine im weichen Föhrenholz Tonleitern singende Säge und den lieblichen Klang auf das Pflaster sinkender Scheiter hört. Für das Geräusch einer mechanischen Säge hegt Spitteler eine ganz besondere Vorliebe, ähnlich wie die Romantiker für den Post- oder Waldhornklang. Im „Wettfasten von Heimligen“ berichtet Spitteler, daß, als er das letzte Mal das Städtchen besucht, man nichts gehört habe, als ein regelmäßiges Sägeknirschen und Holzspalten. In der ersten Fassung der „Mädchenfeinde“ heißt es: „Das Knuspern und Malmen der knirschenden Säge diente ihnen (nämlich den beiden Knaben) zur Marschmelodie, leiser und leiser erklingend wie ein Schlummerlied. Beim zweiten Rank aber rasselte die Säge plötzlich so laut, als käme sie auf einem Leiterwagen hintennach gefahren, um ihnen atemlos zu melden, sie hätten die Haarbürste vergessen“. — Wundervoll verwendet Spitteler alle drei Momente: Menschenstimmen, Tierlaute und Sägemühlegeräusch im Fragment „Pandora“, um die „heimelige“, beglückende Stimmung, die von der Landschaft ausgeht, zum Ausdruck zu bringen. Pandora hat sich mit ihrem Geschenk zur Erde begeben, als sie aber in die Nähe der Menschen kommt, verbirgt sie sich hinter einem steilen Schroffen und lauscht:

---

[186]) II, 271.

Dem mannigfachen Tonspiel, das von drüben rauschte,
Dem Hahnenschrei vom Dorf, dem Sägemühlesingen,
Dem Kinderlachen, wenn sie durch die Matten springen.
Wie schien, mit ihrer öden Heimat im Vergleich,
Ihr da die Welt der Erde wohnlich, warm und weich.[187])

Zur Seltenheit verwendet er einmal eine direkte Gehaltsbezeichnung zur wirkungskräftigen Darstellung eines akustischen Eindrucks: „Scheltend lief vorbei die unzufriedene Reuß" heißt es im Gesang „Wagenrennen". Auch andere Dichter haben gelegentlich das Geräusch fließenden Wassers durch direkte Gehaltsbezeichnungen anschaulich gemacht. In Eichendorffs Gedicht „Der Dichter" wird von Quellen gesprochen, die „zornig" aus einer Felsenhalle brechen. In Goethes „Gesang der Geister über den Wassern" heißt es vom reinen Strahl, daß, wenn Klippen seinem Sturze entgegenragen, er „unmutig" stufenweise zum Abgrund stürze.

Spitteler geht noch weiter und deutet gelegentlich Geräusche direkt in Worte aus. Schon in dem vorhin zitierten Satze aus der ersten Fassung der „Mädchenfeinde" schiebt er dem Geräusch der Säge einen vernünftigen Sinn unter. Eine Stelle im Gesang „Dionysos der Seher" lautet:[188])

Also erlitt Dionysos das Strafgericht.
Gleichgültig zog herauf das frostige Tageslicht,
Und schielend langten an die Krähen: „Kria! kreisch![189])
Heut gibt es Dichteraugen mit Prophetenfleisch".
Der Regen tröpfelte: „Des Lebens Zweck ist Schmutz,
Gehirn und Herz gibt Dünger für die Rüben nutz".
Der Nordwind pfiff: „'s ist alles eins, Gestank und Duft,
Im Stein ist Wahrheit, Blut verraucht und Geist verpufft".

Gelegentlich bleibt Spitteler bei der Wiedergabe akustischer Eindrücke ganz allgemein, wie bei der Schilderung farbenreicher Landschaften. Im Gewühl der städtischen Straßen, im hellen Tageslicht vernimmt Dionysos den „Lebenslärm".[190]) „Lebenslärm" gibt ähnlich wie „Farbenrausch" eine viel umfassendere Vorstellung, als wenn er einzelne Geräusche des tätigen Lebens herausgreifen würde. Am Abend, wenn der „leise" Mond sich zeigt, bringt die Nacht die Stadtgeräusche zum Schweigen. Als beschrieben wird, wie Aphrodite nach ihrer Wanderung ins Menschenland wieder zum Olymp emporeilt, heißt es[191]):

---

[187]) Kunstwart, 26. Jg., I, S. 104.
[188]) II, 103.
[189]) Diese Zeile stellt übrigens noch ein Beispiel dar für Nachahmung von Geräuschen durch onomatopoetische Wörter; vgl. S. 137.
[190]) II, 97.
[191]) II, 228.

Schon lichtete zum Buschwald mählich sich der Tann,
Und fleißige Feldgeräusche grüßten dann und wann
Die eilends Strebende von immer nähern Äckern.

Nun folgen eine Reihe bestimmter Eindrücke:

Und Peitschenklatschen, Rossewiehern, Ziegenmeckern.

Gerade so gut wie Spitteler durch Erwähnung bestimmter akustischer Empfindungen eine Landschaft charakterisiert, kann er das auch tun, indem er das Fehlen akustischer Eindrücke hervorhebt, namentlich, wenn es sich um eine öde, verlassene Gegend handelt. Öde und verlassen finde Hermes das Königreich der Maja vor [192]):

Ein ausgestorbenes Geländ erblickt er da,
Getreu der schlimmen Zeitung, die ihm ward geschildert.
Verlassen Feld und Flur, Geschäft und Markt verwildert,
Verstummt des Fleißes Hammerschlag, der Herden Zug
Verschwiegen. Nirgends Vogelsang noch Bienenflug.

Gelegentlich greift der Dichter zu dem paradoxen Ausweg, die größte Stille als ein mächtiges Geräusch darzustellen. In der schauerlichen Bergwüste, in die Pallas von einem Hündlein geführt wird, herrscht „tiefe hundertstimmige Stille". [193]) Hades sagt vom Tale Thaumas, daß man von dort her „ein fürchterliches, geisterhaftes Schweigen" höre. [194]) Bezeichnend ist es, daß Spitteler diese seine impressionistischen Eindrücke als Tatsache darstellt. Der „Realist" Keller dagegen schreibt im „Grünen Heinrich", als er erzählt, wie Heinrich nach der Begleitung Annas wieder über den Berg zurückkehrte [195]): „Die Stille war nun nah und fern so tief geworden, daß sie in ein geisterhaftes Getöse überzugehen schien". Davon daß Spitteler mit überfeinem Ohr auch Geräusche in die Landschaft hineinhört, die objektiv gar nicht hörbar sind, also z. B. vom Knistern der Sterne spricht, war in anderem Zusammenhange schon die Rede.

Die Ausführlichkeit, mit der Spitteler die Landschaft durch Gehörseindrücke belebt, läßt ihn in diesem Punkte zu den Romantikern stellen, rückt ihn aber von Hölderlin ab, mit dem er sich, wie wir sahen, in andern Eigenheiten seiner Landschaftsschilderungstechnik berührt. [196])

Belebung der Landschaft durch Empfindungen aus dem Gebiet der niedern Sinne.

Gerüche.

Der Dichter vermag zur Belebung seiner Landschaft noch an ein Sinnengebiet zu erinnern oder sogar seinen Gehalt in seine

[192]) II, 130.
[193]) II, 150.
[194]) I, 18.
[195]) Keller, Der grüne Heinrich, II, S. 245.
[196]) Vgl. Böhme, S. 25.

Darstellung mithineinzunehmen, an die Gerüche, deren Darstellung dem bildenden Künstler gänzlich versagt ist, und an die zu erinnern er — im Gegensatz zu gewissen Geräuschen und Tönen — nicht einmal ein einigermaßen zuverlässiges Mittel hat. Immerhin spielen die Gerüche auch in der dichterischen Landschaft zumeist keine große Rolle, da sie ja auch in der Wirklichkeit selten einer Landschaft ein ganz besonderes Gepräge verleihen. Nur zweimal wird im „Olympischen Frühling" die Eigenart einer ganzen Landschaft durch den von ihr ausgehenden Geruch mitbestimmt. Wie die Götter im Luftschiff sich dem Olymp nähern, schlägt „glutheißer Tannenodem" an ihren Mund.[197]) Die Stärke des Tannenduftes veranschaulicht Spitteler, indem er in metaphorischer Weise von Tannenodem spricht, wobei die Wirkung noch durch den, den gefühlsbetonten vocabula solemnia angehörenden Ausdruck „Odem", verstärkt wird. Für Tannenduft ist Spitteler nebenbei bemerkt auch im Leben außerordentlich empfänglich. Er schreibt in seinem Buche „Der Gotthard"[198]): „Die Sehnsucht, ich möchte sagen der Durst nach Tannenduft ist wohl jedem erwachsenen Menschen eigen... So mächtig aber wie hinten im Maderanertal beim Kurhaus Balmenegg habe ich ihn nirgends gefunden, und ich bin doch weit in der Welt herumgekommen". Die Sonnenuntergangslandschaft zu Beginn des Gesanges „Bei Uranos" ist auch durch starke, eigentümliche Gerüche gekennzeichnet. „Würziger Nelkenhauch, mit Rosmarin gebeizt" erzählt „ein Lied von Mittagsglut, im Felsenrost geheizt". — Hie und da einmal werden Blumengerüche genannt. Den olympischen Veilchen mangelt der „Lenzgeruch" der trauten Erdenveilchen, wenigstens nach dem Urteil Heras, weshalb dann auf das Gebot des Zeus der Götterkönigin zu liebe solche auf der Erde geholt werden müssen. Auf der Terasse des Himmelsgartens bevölkert die Blumenbeete ein „ängstlich Heer von flüchtigen Atomen" die Luft mit „schüchternen Aromen".[199]) Die Zartheit und Feinheit der Blumengerüche hat Spitteler versucht anschaulich zu machen durch die direkten Gehaltsbezeichnungen „ängstlich" und „schüchtern".

Tastempfindungen.

Dem Maler ist es gänzlich unmöglich durch Tastempfindungen seine Landschaft zu charakterisieren, wohl aber gelingt das dem Dichter bis zu einem gewissen Grade. — Auch Spitteler hat sich dann und wann dieses Mittels bedient. Auf einem Saumtierpfade „hart und stark" verlassen die Götter die stygische Sumpfgemark.[200]) Die Tastempfindung „hart und stark" ist kennzeich-

---

[197]) I, 118.
[198]) Der Gotthard, S. 166.
[199]) I, 93.
[200]) I, 15.

nend für die beginnende Alpenlandschaft. Über weiche Wasen und rauhe Riegen steigen sie den Morgenberg hinan. Nachdem der Lawinengraben überwunden ist, kommen die Götter auf eine Alpenweide. Ihr Teppich tritt sich „lind und gut". [201]) Hier verwendet Spitteler sogar zur wirkungsvollen Charakterisierung einer Tastempfindung eine direkte Gehaltsbezeichnung. Später lassen sich die Götter unter dem Allerbäumebaum „das weiche Schattenlager glücken".

Belebung der Landschaftsschilderung durch den bildlichen Ausdruck.

Die Personifikation.

Die Frage wie und inwieweit sich Spitteler des bildlichen Ausdrucks bedient, würde eigentlich in eine Stiluntersuchung gehören. Da aber die Verwendung der Tropen, namentlich die des personifizierenden Tropus, von ausschlaggebender Bedeutung für die Landschaftsschilderung Spittelers ist, muß auch hier ein Blick auf diese Kunstmittel fallen, soweit sie eben dienen zur Belebung der Landschaftsdarstellung.

Die Personifikation wird sehr verschieden bewertet. Th. Meyer schätzt sie als dem Wesen der Dichtung und ihrem Mittel der Sprache gut angepaßt, sehr hoch ein. Der Sprachphilosoph Mauthner dagegen lehnt sie, in seiner „Kritik der Sprache" rundweg ab. Gerade Spitteler wird uns zeigen, daß Weise nicht recht hat, wenn er in seiner „Ästhetik der deutschen Sprache" mit Bezug auf die Personifikation sagt [202]): „Je stärker sie (die Dichter) mit dem herrlichen Geschenk wuchern, desto besser steht es um ihre Schöpfungen". Am treffendsten und meisten abgewogen scheint mir das zu sein, was Rudolf Lehmann und Leopold Weber sagen, der erstere in seiner „Deutschen Poetik", letzterer in einem im Kunstwart erschienenen Aufsatze" „Zur poetischen Anschaulichkeit". Lehmann schreibt [203]) über die Personifikation: „Sie ist nur wirksam, wenn sie unmittelbar aus einem starken Empfinden hervorgeht, von innen heraus durch die Stimmung belebt wird, sonst bleibt sie eine rein rhetorische Wendung". Weber äußert seine Meinung dahin [204]): „Bei der Phantasiekunst dann im besondern Sinne, deren Gehalt in mythologischen und anthropomorphen Personifikationen (oder auch in einem „Umschauen" der Innen- und Außenwelt in Tonbildern) besteht, bei dieser Phantasiekunst beruht ihrem besondern Wesen gemäß die Anschaulichkeit in der Hauptsache darauf, daß sie mit ihren Umbildungen, mit ihren Personifikationen, das innere und äus-

[201]) I, 41.
[202]) Weise, „Ästhetik der deutschen Sprache", 3. Aufl., Leipzig und Berlin 1909, S. 111.
[203]) Lehmann, „Deutsche Poetik", S. 91.
[204]) Kunstwart, 18. Jg., II, S. 379 ff.

sere Wesen des Personifizierten überzeugend trifft". — Die Personifikation ist selbstverständlich bei Spitteler wie bei allen modernen Dichtern ein bewußtes Kunstmittel. Und doch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als müsse Spitteler, einem Dichter, der über eine so große mythenbildende Kraft verfügte, das Personifizieren gleichsam im Blute liegen. Altwegg schreibt denn auch [205]): „Nur eine letzte Steigerung einer allgemeinen Phantasiebegabung ist der bei Spitteler alles durchwaltende Anthropomorphismus. Bei scheinbar bloß sprachlichen Metaphern hebt er an und geht bis zu völlig ausgestalteten Personifikationen". Mit Recht macht Altwegg auf die große Mannigfaltigkeit der Spitteler'schen Personifikationen aufmerksam. Die Beseelung oder Personifikation entsteht, wenn der Dichter die Dinge und Vorgänge der Welt ihrer äußern Erscheinung oder ihren Wirkungen nach als menschliche oder unter Umständen auch als tierische Wesen vorstellt. Selbstverständlich personifiziert Spitteler vor allem diejenigen Landschaftsmomente, denen eine natürliche Bewegungsfähigkeit innewohnt, also fließendes Wasser, Wolken, Gestirne, Tageszeiten.[206]) Völlig ausgestaltete Personifikationen, d. h. solche, wo der zu personifizierende Gegenstand oder Vorgang seiner Erscheinungsform nach deutlich als eindeutig bestimmtes lebendiges Wesen dargestellt wird und zugleich auch noch seinen Lebensäußerungen nach als Mensch oder Tier erscheint, sind im „Olympischen Frühling" ziemlich selten. Es hat sich in der Ausgestaltung solcher Personifikationen bei Spitteler seinen früheren Dichtungen gegenüber eine starke, durchgreifende Wandlung vollzogen. In den unter dem Namen „Tandem" herausgegebenen Dichtungen nehmen diese Personifikationen einen ungewöhnlich breiten Raum ein, sodaß die Handlung durch sie ungebührlich verzögert wird. Hebel, der auch auf Schritt und Tritt die Landschaft beseelt, spinnt seine Personifikationen bisweilen ebenfalls sehr lange aus, aber sie sind ihm dann alleiniger Selbstzweck. Ich erinnere z. B. an das schöne Gedicht „Die Wiese". Zudem sind Spittelers Personifikationen, namentlich die der Sonne, die bei ihm eine sehr große Rolle spielt, oft nicht so gestaltet, daß durch die Personifikation das innere oder äußere Wesen des Personifizierten überzeugend getroffen wird. Das scheint mir auch Gottfried Keller in seinem Urteil über Spittelers Personifikationen als teilweisen Mangel empfunden zu haben, obschon er nach dem tatsächlichen Inhalt seiner Äußerung nur die häufige Wiederholung desselben Bildes rügt. Aber in der Art des Keller'schen Urteils liegt auch eine Kritik der Art der Personi-

---

[205]) Altwegg, I, S. 75.

[206]) Weise in seiner „Ästhetik der deutschen Sprache" (S. 107) sagt: „Am einfachsten und natürlichsten ist der Hergang der Beseelung, wenn die betreffende Erscheinung wenigstens eine gewisse Lebenskraft zeigt, also sich regt und bewegt, wie z. B. die Wolken des Himmels, der Wind und das Feuer."

fikation. Er schreibt:[207]) „Wenn er (Spitteler) z. B. seine Sonne mit ihrem Zirkusaufputz und Kutscherwesen samt Stallbedienten immer wieder vorführt, wird das Bild zum Zopf, trotz der Realität der Beschreibung, während der alte Helios in ewig neuer Schönheit strahlt“. Gemeint sind die Personifikationen der Sonne, wie sie in „Prometheus und Epimetheus“, in den „Extramundana“ und der „Eugenia“ erscheinen. In „Prometheus und Epimetheus“ findet sich im Abschnitt „Pandora“[208]) eine weiter ausgesponnene Personifikation der Sonne, die in der Folge noch fünf Mal aufgenommen wird. Die Sonne erscheint als stolze Göttin, die das Amt hat, die Welt mit ihren Farben zu bemalen. Da am Tage, an dem Pandora ihr Geschenk auf der Erde unter einen Nußbaum gelegt hat, nicht wie sonst die Lerchen um sie herumschwirren, gibt sie der neben ihr sitzenden Dienerin die Zügel, um mit ihrem gewaltigen Bogen Flammenpfeile, die sie aus ihrem Strahlenkranze nimmt, auf die Erde zu schicken, damit sie sehe, was dort sich Neues ereignet hat. Als sie endlich des Himmelsschatzes gewahr wird, legt sie demütig ihre stolze Krone ab, befiehlt aber der Dienerin zu Ehren des Festtages das weiße Sechsgespann aus dem Stalle zu holen, sowie die Standarte und das kleine Fähnlein. Später[209]) heißt es von der Sonne, sie hätte talwärts sich gewendet und mit dem starken Schuh die Räder ängstlich gesperrt und gehindert. Dann[210]) sehen wir die Sonne schlummernd auf dem weichen Teppich ihres Wagens liegend, während ihre Pferde mutlos durch den heißen, schattenlosen Äther schlendern. Bei beginnendem Abend[211]) steigt die Sonne von dem goldenen Wagen, löst den Pferden den Zaun, lockert ihre Ketten und führt sie in den Schatten einer mächtigen Wolke, um dort auszuruhen, worüber die Tiere ihre Zufriedenheit kundgeben. Nach einiger Zeit rückt sie ihr Kleid zurecht,[212]) setzt ihr Diadem tiefer ins Haar (eigentlich hat sie es ja weggelegt, aber der Dichter hat das offenbar wieder vergessen), steigt wieder in den Wagen und lenkt die Rosse auf den Wolkenberg hinauf. Auf der Höhe sehen sie bereits den heimatlichen Wald und jagen nun in eiligster Fahrt ins Tal hinunter. Endlich[213]) steht die Sonne über dem dunkeln Walde, die Welt mit ihren letzten, schönsten Pfeilen malend. Als sie aber den Engel Gottes traurig über die Mißachtung des Himmelsgeschenkes der Pandora einherwandeln sieht, nimmt sie ihre Krone aus dem Haar und befiehlt der Dienerin, das Fähnlein einzuziehen und ihr den Trauerflor zu geben. Diesen

[207]) Ermatinger, Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, III, S. 489.
[208]) Prometheus und Epimetheus, II, 29 ff.
[209]) Ebenda, II, 34.
[210]) Ebenda, II, 53.
[211]) Ebenda, II, 55.
[212]) Ebenda, II, 56.
[213]) Ebenda, II, 73. Eine weitere Personifikation der Sonne findet sich in „Prometheus“, II, 113.

breitet sie über die Rosse aus und läßt den Wagen leer von dannen ziehen. Sie selber folgt in weitem Abstand trauernd zu Fuße. — Diese Art, die Sonne zu personifizieren, ist frostig, weil pedantisch. Außerdem, abgesehen von einem losen Kontakt mit den Naturvorgängen, selbstverständlich durchaus willkürlich, was schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß der einheitliche Naturgegenstand Sonne als eine Mehrheit von lebendigen Wesen personifiziert ist. Trotzdem könnte man auch an dieser übermütigen, willkürlichen Art der Naturpersonifikation eine gewisse Freude haben, wenn sie sich nicht gar so häufig und zu breit aufdrängen würde, was in „Prometheus und Epimetheus“ sicher der Fall ist. Außerdem verwendet Spitteler noch in einer ganzen Reihe von Werken ähnliche Personifikationen. So erscheint im Stücke „Die Weltkugel“ in den „Extramundana“ die Sonne als vornehme Pilgerin, mit Krummstab und goldener Schleppe, inmitten einer Schar Mädchen, welche die Stunden verkörpern. Im Fragment „Eugenia“ wird die Sonne zunächst als etwas eitle, aber gütige Mutter im Strahlenkranze und neuen Glanzhut vorgestellt, welche inmitten ihrer Kinder ihre tägliche Ausfahrt unternimmt. Am Schlusse des ersten Gesanges, als es Abend geworden ist, taucht sie, nachdem sie ihrem Wagenführer den Befehl gegeben hat, das linke Pferd dem Schmied zuzuführen, unvermutet als die vornehme Geliebte des armen Ziegenknaben Pan auf. Im zweiten Gesang erscheint die Sonne als eine Art Weltvermesserin, die vor Tagesschluß mit ihren Geodaeten noch schnell die Winkel zeichnet und die Parallaxen berechnet, damit sie ihre Flugbahn auf dem Trigonomenwagen am nächsten Tag an der richtigen Stelle wieder beginnen könne.

Auf solche weitausgeführten Personifikationen hat Spitteler im „Olympischen Frühling“ sicherlich zum Vorteil des Werkes ganz verzichtet.[214]) Die Sonne wird zwar auch hier, aber in viel kürzer gefaßter Weise, als ein lebendes Wesen dargestellt. Die Stelle, die den Personifikationen in den vorher genannten Werken, namentlich denen in „Prometheus und Epimetheus“ am nächsten steht, lautet folgendermaßen[215]):

---

[214]) Ebenso hat Spitteler in der Neubearbeitung des Pandoramythus die ausführliche Personifikation der Sonne ganz beiseite gelassen. Die Schilderung der Sonne im Gesang „Apoll der Entdecker“ kann nicht als Personifikation eines Naturvorganges oder -gegenstandes betrachtet werden. Man muß hier von einem Hinübergleiten der Personifikation in die Mythologie sprechen. Die Parallele mit der Natur, die in „Prometheus und Epimetheus“ strenge festgehalten ist, wird hier nicht durchgeführt. Zum Beispiel hat die kleine Probefahrt, die Helios mit dem Sonnenwagen an der Leine vor den Augen des Apollo und der Artemis unternimmt, in der Wirklichkeit nicht die mindeste Entsprechung, und ebenso nicht die weit über die gewöhnliche Sonnenreise des Helios hinausgehende Entdeckungsfahrt des Apollo, der dann fortan den Sonnenwagen lenkt.

[215]) I, 146.

Verwundert aber auf die Zehenspitzen stellte
Die Sonne sich, indem sie jäh vom Sitze schnellte:
„Halt ein! Was seh' ich? Halt, ihr edeln Rosse, halt!
Dort unten reitet ja der Morgen in Gestalt.“

Im Gesang „Boreas mit der Geißel“ bleiben die Götter beim Festgelage

Bis unversehens mit spöttisch lächelndem Gesicht
Vom Himmel sah das heiterhelle Morgenlicht.[216])

Auch im Gesang „Hebe“ erscheint die Sonne als lebendes Wesen, allerdings nicht mehr von bestimmt ausgesprochener Gestalt, und die Personifikation wirkt mehr nur rhetorisch, weil die Sonne zunächst als gewöhnliches Himmelsgestirn dargestellt wird, und dann unvermutet die Personifikation eingreift. Die betreffende Stelle lautet folgendermaßen[217]):

Da, welch' ein Höllengluthauch ist das, welcher jetzt
Der Wandrer Nacken wie mit scharfen Stacheln hetzt?
Sie schauten auf: sieh da, in gelbem Strahlenschwall
Der nackten Sonne ungeheurer Feuerball.
Der Sonne, der verheißnen, bitterlich ersehnten,
Von der sie aller Seligkeit Erfüllung wähnten,
Der sie vor wen'gen Stunden erst mit trunknen Zungen
Den Willkommgruß gebracht und Preis und Dank gesungen,
Und die nun unaufhaltsam, unabänderlich
Mit tausend Flammenruten ihren Rücken strich.

Der Gesang „Krieg und Versöhnung“ beginnt: „Schon rötete den Tag der Morgensonne Kuß“ u. s. w. Eine Stelle im Gesang „Die sieben schönen Amaschpand“ lautet[218]):

Und da nun immerwährend heimlich und verschwiegen
Die Sonne rückte zum Zenith auf stillen Stiegen,
Den Tag verdrängend, u. s. w.

Hier erstreckt sich die Personifikation lediglich darauf, daß der Naturvorgang als Wirkung eines menschenähnlichen Wesens dargestellt wird, hingegen erscheint das Naturobjekt selber nicht mehr als menschliche Gestalt. Ganz gleich verhält es sich, wenn im Gesang „Wagenrennen“ ein Segelwölklein zur Sonne sagt[219]):

„Tritt
Nur dreist auf meinen Rücken, denn ich renne mit“

und es dann weiter heißt:

Und als sie ihm behutsam auf den Rücken trat,
Schrieb um das Wölklein sie ein golden Kronenrad.

---

[216]) II, 24.
[217]) I, 41.
[218]) I, 97.
[219]) I, 187.

Noch weniger ausgesprochen ist nach meinem Gefühl die Personifikation, wenn im Gesang „Boreas mit der Geißel" von der „müden" Sonne gesprochen wird. Denn eine vom Menschen auf ein Naturobjekt übertragene Eigenschaft, die lediglich einen Zustand besagt, wirkt doch weniger eindringlich personifizierend, als die Umsetzung eines Naturvorganges in eine von einem menschenähnlichen Wesen vollzogene Handlung. Soviel über die Personifikation der Sonne.

Der Abend erscheint als eine geflügelte Gestalt, welche ihren Purpurmantel, aus dem wimmelnd die Schatten hervorkriechen, fallen läßt, sich dann auf eine Bank setzt und die Landschaftsbilderbibel bemalt.[220]) Diese Personifikation ersetzt die Schilderung einer farbenreichen Abendlandschaft. Allerdings kommt der Eindruck eines farbenprächtigen Gemäldes ebenso auf indirektem Wege zustande, wie bei der vorher beschriebenen allgemeinen Art der Farbendarstellung. Es trifft durchaus zu, wenn Th. Meyer sagt, daß durch ein solches Verfahren die Natur entsinnlicht und spiritualisiert werde.[221]) Und für den Gedankendichter Spitteler ist es in hohem Maße charakteristisch, daß er dies, die sinnliche Färbung der Landschaft zurückdrängende Mittel der Personifikation sehr häufig anwendet. Die hereinbrechende Dämmerung wird folgendermaßen geschildert:

> Bis daß vom Tal im nebelduftigen Gelock
> Die rotbekappte Dämmrung mit dem Hirtenstock
> Der Träume stille Herde weidete heran.

Der Gefühlswert der Stelle beruht im wesentlichen darin, daß die Dämmerung mit den Träumen, die ihrerseits noch in metaphorischer Weise belebt sind, in Beziehung gebracht wird. Vom Olymp heißt es, als ihn die Götter das erste Mal sehen[222]):

> Und groß und majestätisch aus dem goldnen Rahmen
> Der Berg mit Silberkrone, Schwert und Purpurschuh
> Ihnen zum Gruß entgegentrat, dem Ufer zu.

Durch die ganze personifizierende Stelle wird eine ähnliche, nur noch stärkere Wirkung erzeugt, wie sie hervorgebracht wird, wenn Spitteler einen Landschaftsteil „königlich" nennt. Dazu helfen vor allem wieder die verschiedenen gefülsbetonten Wörter wie „majestätisch", „golden", „Silberkrone" und „Purpur". Gerne personifiziert Spitteler die Wolken,[223]) im besondern die Regen-

---

[220]) II, 118 f. Ähnlich wird schon der Abend in der Dichtung „Eugenia" personifiziert; vgl. Sonntagsblatt des „Bund", 1885, S. 17, oder Meißner, S. 108 f.

[221]) „Stilgesetz", S. 200.

[222]) I, 119. Viel weiter ausgesponnen ist beispielsweise die Personifikation eines Berges im Eingang der Dichtung „Engelberg" von C. F. Meyer.

[223]) Eine beängstigend weitschweifige, nicht durchaus klare Personifikation dieser Art findet sich auch in der Dichtung „Eugenia", Sonntagsblatt des „Bund", 1885, S. 86; Meißner, S. 113 f.

wolken, als Kühe. Am ausgesprochensten ist die Personifikation in folgenden Versen[224]):

Und endlos zog der Zug der stummen Wolkenkühe
Über der eingeschwemmten Äcker braune Brühe.
An ihren Schwänzen schleiften sie den Tag vorüber.

Nur unbestimmt ist die äußere Gestalt angedeutet, wenn es einmal in Bezug auf den Styx heißt[225]):

Darüber krochen schwere Regenwolken her,
Hart überm Spiegel strichen sie auf Hängebäuchen,
Das Wasser säugend mit den plumpen Zitzenschläuchen.

Dasselbe gilt von folgender Stelle. Nur bleibt Spitteler hier charakteristischerweise nicht bei der Personifikation, sondern unterbricht sie durch eine Metapher.

Ein Wimmelzug von finstern Wolken rings umher,
Die stierig aufeinanderhockten plump und schwer.
Hier klettern sie, dort siehst du sie in Trauben hangen;
Am Himmel nicht: am Boden kommen sie gegangen,
Als wollten sie die Schnauzen in den Acker wühlen.[226])

In ähnlicher Weise werden die stürmischen Winde, die Boreas zur Erde führen, als Tiere personifiziert: Spitteler hält sich aber nicht an die einmal erwählte Personifikation, sondern wechselt nach Belieben. Es kommt ihm darauf an, das Sichauswirken der Naturmächte möglichst eindringlich darzustellen, darüber aber geht die Einheit der äußern Gestalt verloren. Auf die Aufforderung des Boreas, das Wolkenschiff anzuspannen, begibt sich Aiolos zur Wetterhöhle,

Von wo ein wüstes, ohrenwidriges Gegröhle
Den Meister grüßte. Schauerliche Raubtiertöne
Von heiserm Heulen, Fauchen, hustendem Gestöhne.[227])

Nun aber beschwichtigt Aiolos merkwürdigerweise die erregten Raubtiere, wie etwa unsere Bauern liebkosend ihr Vieh beschwichtigen:

„Ruhig, ihr Kälblein! Sachte, sachte, meine Tauben!
Biswind, beschweig dich! lobä! Föhn, was soll das Schnauben?“

---

[224]) II, 248.

[225]) I, 12 f.

[226]) II, 242. Noch eine ähnliche Personifikation der Wolken steht im Gesang „Anankes Halt!“ (II, 24):

Denn statt der trauten farbenfrohen Ländersicht
— O Leid! — lag eine dicke, trübe Wolkenschicht
Dummstumm vor ihren Augen, deren graue Decke
Gebirg und Tal begrub in neidischem Verstecke.
Gleich Kühen krochen sie mit trägem Wiedermampfen,
Aus deren Schnauzen schnauft ein kochend Nebeldampfen.

(Das auf Wolkenschicht bezogene „sie“ nimmt sich etwas merkwürdig aus.)

[227]) II, 13.

Dann aber sind es plötzlich doch wieder Raubtiere, wenn es weiter heißt:

Und während an der Tür die stürmischen Gewitter
Aufsprangen, ihre Tatzen hauend durch das Gitter,
Schwang er die dreigeschwänzte Geißel u. s. w.

Nachdem endlich das Luftschiff fertig ausgerüstet ist, ziehen die „aufgeregten Wind- und Wolkenrosse" im Sturmgalopp davon. Boreas geht aber dennoch die Fahrt zu langsam von statten:

Und klatsch! versetzt er einen Doppelpeitschenstreich
Dem Nordwind und dem Biswind um den Bauch zugleich.
Hei, wie die Flüchtigen angstvoll winselten und schnoben!
Die heftigen Füße schleuderten, die Mäuler hoben!
Vor Schrecken jug das Fahrzeug heulend in die Höh.

Nun tritt der einschneidendste Wechsel in der Personifikation ein, indem die Winde unversehens vermenschlicht werden:

Der Nordwind schlug die Trommel, Flöten pfiff die Bö.

Wenn Spitteler das, was er beschreibt, wirklich innerlich gesehen hätte, würde er keine solche sprunghafte Veränderung in der Personifikation vorgenommen haben. Es ist dies eine Darstellung der Außenwelt durchaus in der Art des modernen Expressionismus, der nicht auf das Sein, sondern nur auf das Erleben abstellt. Einen Vorzug hat dem gegenüber die etwas ermüdende Personifikation der Sonne in „Prometheus und Epimetheus": das Festhalten des der Personifikation zu Grunde liegenden Vergleichs. In der Dichtung „Eugenia" wird allerdings die Sonne auch auf verschiedene Art personifiziert, aber es wird wenigstens in ein und demselben Landschaftsbild der einmal gewählte Vergleich festgehalten. In den Balladen dagegen findet sich sogar einmal eine Personifikation,[228]) wo im selben Satz zwei Vergleiche vermischt sind: „Das Bächlein spann den Takt mit leisem Munde." Die verschiedenartige Personifikation der Sonne im Fragment „Eugenia" in den verschiedenen Gesängen hat im Gegensatz zu dem etwas steifen und pedantischen Festhalten desselben Vorstellungskreises im „Prometheus" einen gewissen Reiz. — Auch die Wellen werden im „Olympischen Frühling" als Tiere personifiziert und zwar an einer Stelle als Wellenpferde,[229]) ein andermal als Jagdhunde, welche mit den Schwänzen wedelnd in verwegenen Tänzen ihrem Herrn Okeanos nach dem Munde springen.[230])

Nicht mehr als tierische Gestalten von bestimmter Gattung sind die Schatten personifiziert, wenn es von ihnen heißt, daß sie am Abend allenthalben die durstigen Hälse in die Matten strecken.[231]) In den „Mädchenfeinden" spricht Spitteler bei der

---

[228]) Balladen, S. 4.
[229]) II, 79.
[230]) II, 83.
[231]) I, 52.

Beschreibung des Aareflusses von dem schwindelhaften Kreiseln der Geschwindwirbel mit ihren „Ungeheueraugen“ und „schmatzenden Lippen“. Auch hier wird man sich keine deutlich umrissenen Gestalten mehr vorstellen. Ebenso wenn es im „Olympischen Frühling“ heißt[232]): „Schwarze Waldesaugen lauerten umher“, oder[233]): „Zu Staub zerschmettert strich den Schweif der Trommelbach.“ Ebenso personifiziert Spitteler Naturgegenstände und -Mächte nicht als vollständig ausgebildete menschliche Wesen. Der Erden- und der Himmelswind helfen mit „gefüllten Backen und Nasen“ Apoll in seinem Kampf gegen die Luftschifflotte der Plattfußvölker. Manchmal erscheint es ganz begreiflich, daß ein Naturobjekt nicht als volle menschliche Gestalt personifiziert ist; einen Stern, eine kleine Wolke kann man sich höchstens als menschliches Angesicht vorstellen. Im Abschnitt „Ajax und die Giganten“ beteuert ein Federwölklein „pfiffigen Gesichts“, als die aus Schrecken vor den Giganten geflohenen Olympier Ausschau halten: „Ich, ich weiß von nichts.“

Noch einen Grad weniger ausgesprochen ist die Personifikation, wenn keine Andeutung mehr dafür vorhanden ist, daß der personifizierte Gegenstand die Gestalt eines lebenden Wesens hat, wenn die Personifikation sich rein darauf beschränkt, dem Naturobjekt die Lebensäußerungen eines lebendigen Wesens zuzuschreiben. So etwa, wenn es heißt: „Geschäftig drängte sich der fleißige Tag herbei.“[234]) Vielfach wird einem Naturgegenstand die Fähigkeit, zu sprechen, zugeschrieben, ohne daß auch nur im entferntesten eine Andeutung dafür vorhanden ist, daß man sich das Naturobjekt in seiner Erscheinungsform als lebendes Wesen vorstellen soll. Natürlich gegeben erscheint als Mittel zur Personifikation das Sprechen bei fließendem Wasser. Poseidon und Apollo folgen auf ihrer Wettfahrt einem Murmelbach, der verborgen im Gebüsch Selbstgespräche spricht. Dann unterhält sich der Bach mit den beiden Göttern.[235])

Und gleich darauf meldet sich auch ein Segelwölklein zu Wort, indem es zur Sonne sagt:

„Tritt
Nur dreist auf meinen Rücken, denn ich renne mit.“

Wie die Götter jenseits des Passes die Reußschlucht hinunterfahren, tritt ihnen ein unvermutetes Hindernis in den Weg. „Halt!“ schreit ein Fels und sperrt ihnen den Durchpaß. Die Götter aber fügen sich kleinlaut in den hohlen Stein. Nachdem sich der Weg in zwei Straßen getrennt hat, rast Poseidon tollkühn den steilern

---

[232]) II, 77.
[233]) II, 75.
[234]) II, 117.
[235]) I, 187.

Weg zur Erde hinunter. „Steinboten“ sprengen warnend ihm voraus:

„Entfleuch!
Halloh! macht Platz! Poseidon reitet, rettet euch!“
Der Schlagwind warf sich brüllend ihm entgegen: „Halt!“
Poseidon überjauchzt ihn und durchritt ihn halt.

Durch diese fortwährenden Personifikationen nimmt die ganze Natur gleichsam teil an der menschlichen Handlung, wird aufs engste mit ihr verbunden und so dichterisch lebendig.

Nach verschiedener Richtung hin sehr gelungen sind die Personifikationen zu Beginn des Gesanges „Der erste Wettkampf: Gesang und Sage“. Zwei Federwölklein unterhalten sich am Morgen des bedeutungsvollen Tages miteinander:

„Schau doch, dort unten im Olymp, welch spaßhaft Wandern!
Gleich Bienen oder Emsen schlüpfts aus allen Schlüften,
Es wimmelt aus dem Wald, es wumselt aus den Klüften.“
„Ei, schäm dich!“ rief die andre, „sag, wo kommst du her?
Oder verstellst du dich? Wie? Weißt du denn nicht mehr?
Das ist ja heut der Allerweltenfeiertag,
Da man um unsre Jungfer Fürstin freien mag.
Siehst du denn nicht Gebirg und Tal mit Blust bekränzt?
Und wie im Funkelsonntagskleid der Adler glänzt?“

Durch das Gespräch erhalten wir gleichsam aus der Vogelperspektive einen Ausblick auf den Olymp. Wir sehen mit den Wölklein die Scharen der Olympier aus ihren Behausungen hervorkommen, und sehen mit ihnen die Schönheit der olympischen Landschaft. Für die Landschaftsschilderung im besondern besteht nicht die mindeste Nötigung, einläßlicher zu werden, da ja die Illusion erweckt wird, wir schauen von oben auf den Olymp herab. — Dann wenden sich die Dämmerstunden gegen die „mit Fäusten und Füßen“ nachdrängenden Morgenstunden und sagen ihnen, sie wollten Hera auch gern sehen. Endlich steigt die Morgensonne durch den Buchenwald, trifft mit dem ersten Strahl den Olympgipfel, mit dem zweiten die Berge ringsumher und der dritte entzündet das Tageslicht. — Auf diese Weise wird der an dieser Stelle fast unvermeidliche Natureingang aus den konventionellen Bahnen der reinen Beschreibung herausgeführt und gänzlich in Handlung umgewandelt. — Eine im höchsten Grad gelungene Personifikation ist die der Welt im Gesang „Apoll der Entdecker“. Sie erscheint als ein ins Riesenhafte gesteigertes Marktweib, die Artemis nach ihren Wünschen fragt und, ohne eine Antwort abzuwarten, was sie besitzt, vor der Göttin hinwirft. Die Beseelung dient hier wie etwa noch in der bereits erwähnten Personifikation des Abends zur Umwandlung einer ausgedehnten Beschreibung in Handlung, d. h. in eine sukzessive Beschreibung

im Sinne Lessings. Schon Frey hat in seinem Buche „Die Kunstform des Lessing'schen Laokoon" auf diese Stelle im „Olympischen Frühling" hingewiesen.[236])

Die Metapher.

In der ganzen Art der Spitteler'schen Landschaftsschilderung, die nirgends auf möglichst getreue Nachahmung der Wirklichkeit ausgeht,[237]) liegt es begründet, daß er von der Metapher einen weitgehenden Gebrauch macht. Die dichterische Metapher entsteht, wenn der Redende in den Zusammenhang der ihn beschäftigenden Vorstellungen Bestandteile von Vorstellungen mischt, die einem andern, sozusagen immer stärker gefühlsbetonten Vorstellungskomplexe angehören. Von Dichtern geprägte metaphorische Ausdrücke haben immer die Tendenz, die Dinge von einer ungewöhnlichern, nicht alltäglichen Seite aufzufassen und diese Auffassung auf den Genießenden zu übertragen. Mit andern Worten ausgedrückt, es wird durch die Metapher häufig ein geistig-seelischer Gehalt in die Dinge der Wirklichkeit hineingelegt. Bei der Schilderung einer Berglandschaft, wie wir sie im „Olympischen Frühling" vor uns haben, liegt der Gehalt, der vor allem in die Landschaft hineingelegt werden soll, auf der Hand: Größe und Erhabenheit. Daneben kommen durch metaphorische Umschreibungen gelegentlich auch die zarten, feinen Gefühle zum Ausdruck, die ein landschaftlicher Anblick in uns auslöst; dann und wann dient Spitteler die Metapher dazu, seiner Beschreibung einen Stich ins Groteske oder Humoristische zu geben. Metaphorische Ausdrücke, mit denen ein starker Gefühlston verknüpft ist, können, ähnlich wie gefühlsbetonte direkte Gehaltsbezeichnungen eine weitschichtige Landschaftsbeschreibung in ihrer Wirkung weit übertreffen und vollständig ersetzen und stellen niemals nur eine trockene Angabe des notwendigen landschaftlichen Hintergrundes dar. In einem Werke, das wie der „Olympische Frühling" nicht ein Abbild eines Lebensausschnittes, sondern des ganzen Lebens schlechtweg sein will, kann die Landschaft fast nie sozusagen farbloser gleichgültiger Hintergrund sein. Alle Teile, also auch die Landschaft, müssen hier so viel Leben als möglich ausströmen. Dieses Ziel zu erreichen, hilft dem Dichter die häufige Verwendung metaphorischer Ausdrücke.

Neben vielen sozusagen in jeder Landschaftsschilderung oder sogar in der gesprochenen Alltagssprache gebräuchlichen Metaphern wie Fuß oder Haupt eines Berges, Häusermeer, Feuerball der Sonne finden sich eigenartige Prägungen, wenn selbstverständlich auch nicht alle Spittelers alleiniges Eigentum sind.

---

[236]) Frey, Die Kunstform des Lessing'schen Laokoon, Stuttgart und Berlin 1905, S. 150.

[237]) Die einzige Ausnahme bei der Darstellung akustischer Eindrücke ist oben erwähnt worden, vgl. S. 137.

Neben dem ganz vertrauten Häusermeer kommen im „Olympischen Frühling“ Ausdrücke vor wie ein Meer von Steinen, ein Meer von welligen Dünen, Wind-, Wipfel-, Flammenmeer. Als besonders schön empfinde ich die Ausdrücke Wolken- und Himmelmeer. Vielleicht die schönste dieser metaphorischen Zusammensetzungen mit Meer und diejenige, welche am meisten gefühlsbetont ist, stellt das Wort „Wäldermeer“ dar.[238]) Es bringt kraft seines Gefühlstones die Erhabenheit und feierliche Größe einer ausgedehnten Waldlandschaft viel stärker zum Ausdruck, als es die längste, ins Einzelne gehende Beschreibung zu tun vermöchte. Auch sonst verlebendigt Spitteler den Wald, der in seiner Landschaftsschilderung eine große Rolle spielt, gerne auf metaphorische Weise. Die majestätische Erhabenheit der Landschaft offenbart sich uns imponierend, wenn der Dichter sagt,[239]) die Götter hätten die „olympischen Wälderhallen“ mit „kindischen Turteltönen“ und „verzücktem Lallen“ begrüßt. Das Wort „Wälderhallen“ trägt in diesem Zusammenhang[240]) einen starken Gefühlston (man stellt sich den Wald als hoch und geräumig vor), der durch das ebenfalls an und für sich gefühlsbetonte Beiwort „olympisch“ noch verstärkt wird. Die Wirkung des ganzen Ausdrucks wird dann ins Ungemessene gesteigert durch den elementaren Ausbruch der Freude, die durch den Anblick der in den obigen Worten geschilderten Landschaft in den Göttern ausgelöst wird, wovon später noch die Rede ist. Weitere Beispiele metaphorischer Zusammensetzungen mit Wald sind: Waldesgänge, Waldestor, Waldespforten, Waldeskeller, Waldeslauben, Waldgelaß, Waldverließ, Waldesdach, Wälderkränze, Waldesfenster (im Pandorafragment) und namentlich eindrucksvoll: die olympische Wäldernacht. Sehr wirkungsvoll ist auch die Wendung: „der funkelnde Olymp im Mantel seiner Wälder“. Noch großartiger ist eine ähnliche metaphorische Anschauung im Fragment „Pandora“ verwendet, wenn es dort heißt[241]):

> ... Das königliche Weltgebirg, gekrönt mit Gold,
> Die Wolkenmäntel um die Hüften aufgerollt...

Wie Waldesdach sind gebildet Blätterdach und der eigenartige Ausdruck Wolkendächer. Gelegentlich ist die metaphorische Wendung noch durch eine direkte Gehaltsbezeichnung verstärkt, so wenn der Dichter von des Olympgebirges traulichem Dach

---

[238]) I, 65.
[239]) I, 118.
[240]) In anderer Umgebung oder in einer Dichtung, die nicht, wie der „Olympische Frühling“, im „Idealstil“ geschrieben ist, würde das Wort leicht einigermaßen gesucht klingen. Das ist für mein Gefühl der Fall, wenn es in der Erzählung „Der Neffe des Herrn Bezenval“ heißt: „Den Rückweg wählten sie längs der Obsthallen.“
[241]) Kunstwart, 26. Jg., I, 103.

spricht.[242]) — Analog zu Wäldernacht ist Wogennacht gebildet. Die Wolken hat Spitteler nicht nur auf unübertreffliche Weise personifiziert, sondern er verlebendigt sie auch auf metaphorischem Wege, indem er von Wolkenfederhut, Wolkenscheitel, Wolkenberg, spricht. Bei den meisten der zuletzt genannten metaphorischen Zusammensetzungen beruht die Wirkung darauf, daß ein Naturgegenstand von gewaltigen Dimensionen auf metaphorischem Wege mit etwas Kleinem aus unserm täglichen Gesichtskreis verglichen wird. Dadurch erscheint auch das Naturobjekt als etwas Vertrautes, Bekanntes. Dasselbe gilt auch für Ausdrücke wie Sternenhaus, Sternenvorhang, Bergeskuppel, Weltenkuppel, des Nebels feuchte Gassen, Bergtreppe, Bergesstufen. Als besonders schön und wirkungsvoll empfinde ich den Ausdruck: des Hochgebirges Treppe.[243]) Dasselbe wie oben läßt sich auch von einer metaphorischen Wendung sagen wie der folgenden[244]):

> Sieh, da erklärte sich in strahlendem Azur
> Plötzlich ein Gärtchen fleckenloser Himmelsflur.

Zugleich kommt durch das gefühlsbetonte Diminutivum „Gärtchen" und das gleichfalls gefühlsbetonte poetische Wort „Flur" das zarte Gefühl der Freude zum Ausdruck, das uns beim Anblick einer durch die obigen Worte geschilderten Landschaft erfüllt.

Eine ganze Reihe metaphorischer Wendungen stehen der Personifikation sehr nahe, d. h. es wird dadurch irgend ein Naturgegenstand unter der Gestalt eines belebten Wesens vorgestellt, zur gänzlichen Personifikation fehlt nur noch, daß dem Naturobjekt auch noch die Lebensäußerungen eines Menschen zugeschrieben werden. Der Personifikation nähert sich Spitteler, wenn er die Götter Ausschau halten läßt nach „des Wolkenzugs verhaßten mürrischen Gespenstern".[245]) Ferner wenn er von halsstarrigen Eichenriesen spricht, von des Gebirges Häuptern und Hälsen, von des Nebels neidischem Zahn. Oder wenn er Granit und Schiefergneis der Vorzeit weiße Knochen nennt. Ebenso stehn der Personifikation nahe Ausdrücke wie der Gebirgesknochen stachlichtes Gerippe, des Baumes grüner Arm, Felsenmagen, Bergesbauch. Die zuletzt aufgezählten metaphorischen Ausdrücke geben der Landschaft übrigens auch einen grotesken Anstrich. Ein humoristisches Gepräge verleihen ihr dagegen Ausdrücke wie rätselhaftes Wolkensieden, Wolkensuppe, Ackerbrei, Grasgemüse, die grüne Kronenhaube (eines Baumes).

Die Wandlungen, die Spitteler durchgemacht hat im Gebrauch der Metapher, soweit sie die Landschaftsschilderung betrifft, können kurz dahin zusammengefaßt werden, daß des Dichters Ge-

---

[242]) II, 228.
[243]) II, 57.
[244]) I, 26.
[245]) I, 2.

schmack im „Olympischen Frühling“ abgeklärter, feiner geworden ist, als er früher war. In den frühern Werken macht sich eine gewisse Überkühnheit im metaphorischen Ausdruck geltend, so wenn es in der ersten Fassung der „Mädchenfeinde“ einmal heißt: „Durch das gefensterte Apfelbäumchen schaute er (Gerold) nach einer berghohen achtstöckigen Felskluft, aus deren unterstem Altan der milchweiße Helmbusch eines Wasserfalls in einer Nußbaumgruppe wehte“. Oder wenn Spitteler am selben Ort von einer Krähe sagt, sie sei mit verächtlichen Flügelschlägen wieder das Birnhaus hinangestiegen. Ferner denke ich an Ausdrücke wie „Blütenschneegestöber“,[246] „Felsenstiefel des Olymp“[247] und namentlich an die Wendung „im Himmelbett der Weidenrosen und der Sterne“.[248] Auch einen metaphorischen Ausdruck wie „die verkappte Nacht“[249] halte ich nicht für glücklich. Ferner findet sich in der ersten Fassung des „Olympischen Frühlings“ (woraus auch die drei letzten Beispiele entnommen sind) eine geschmacklose, häßlich wirkende Metonymie. In Bezug auf Boreas heißt es dort[250]: „Und ritt durchs heilge Brot von reifer Frucht beschwert.“ Durchs Brot reiten statt durch ein Getreidefeld ist an und für sich schon äußerst häßlich, das mit Frucht beschwerte Brot aber ist geradezu widersinnig und vorstellungsunmöglich. Auch die Bildervermischung oder Katachrese ist, soweit die Metapher in Frage kommt, in der zweiten Ausgabe des „Olympischen Frühlings“ seltener geworden als in der ersten Fassung und in den früheren Werken. In den Balladen kommt beispielsweise der Ausdruck „Wellenhügelwald“[251] vor. Eine sehr weitschweifige Katachrese findet sich in der ersten Fassung des „Olympischen Frühlings“. Zeus spaziert allein im Garten nach der Rückkehr der Götter[252]:

> Dermaßen kam er allgemach zum Aussichtsplatz
> Unter dem Walde überm letzten Felsensatz.
> Dort lehnt er mit den Armen auf die Mauerwehr
> Und ließ die Blicke schweifen übers Nebelmeer,
> Das ihm zu Füßen wogend seinen pelzigen Strom
> Langsamen Striches durch den himmelblauen Dom
> Vorüberwälzte. Manchmal staute sich die Flut,
> Und stieg bergan, die Nebel lüfteten den Hut.
> Und siehe: Zwischen den gespenstigen Wolkenbrücken
> Ergrünte jetzt die Erde lachend durch die Lücken.

---

[246] Balladen, S. 99.
[247] 1. Fassung, III, 34.
[248] Ebenda, II, 90.
[249] Ebenda, IV, 35.
[250] Ebenda, III, 23. Noch unglücklicher ist eine Wendung, wie die folgende: „Bis ins Gehölz, wo sich ein Himbeerstrauch begab, mit Erdbeern lieblich unterschlüpft (III, 22).
[251] Balladen, S. 48.
[252] 1. Fassung, IV, 33.

In der zweiten Fassung des „Olympischen Frühlings“ kommen, soweit die Metapher in Frage steht, nur vereinzelte, wenig ausgeführte und darum auch weniger auffällige Beispiele von Katachresis vor. In den Versen[253]):

Indes die andern schlummernd durch den Obstwald träumten
Nach fernen Hügeln, drob sich Wolkenburgen bäumten

ist die Bildervermischung offenbar dem Reim zuliebe eingetreten. Bildervermischung ist es auch, wenn Spitteler von des „schwarzen Felsenscheuels Riesensäule“ spricht,[254]) „des Ungeheuerkopf mit grinsendem Gemäule ins tiefe Menschenland hinunter drohend blickt“. Ein ganz typisches Beispiel von Katachresis findet sich im Gesang „Apoll der Entdecker“. Es handelt sich um eine metaphorische Veranschaulichung der Sonne:

Doch welterhaben, stolzen Schrittes stetig stieg
Das Sonnenschiff, und seine Räder rollten Sieg.

Der Vergleich.

Zur größten Seltenheit braucht Spitteler zur Belebung seiner Landschaftsschilderung den Vergleich. Es wäre denkbar, daß er in diesem Punkte unter der Beeinflussung Mauthners steht, der in seinem Buche „Kritik der Sprache“, auf das Spitteler in seinem Aufsatze „Poesie und Dichtkunst“ Bezug nimmt, der Metapher dem Vergleich gegenüber den Vorzug gibt und schreibt, daß er sich immer bewußt gewesen sei, das „wie“ oder „gleichsam“ in seinen Dichtungen nur für die Dummen hingesetzt zu haben.[255]) Im Vergleich ringt der Künstler sozusagen um den dichterischen Ausdruck, während der Metapher in kühnem Wagemut einen Vergleich als feststehende Tatsache hinstellt. In manchen Fällen aber würde die Metapher als allzukühn empfunden, so daß der Vergleich am Platze ist. So wenn es im „Olympischen Frühling“ heißt[256]):

---

[253]) I, 52.

[254]) II, 314. Auch in der zuletzt geschriebenen Neubearbeitung des Pandoramythus ist die Katachrese, soweit die Metapher in Frage kommt, charakteristischerweise noch nicht völlig verschwunden. So kommt hier z. B. der Ausdruck „blütenschneeumschäumt“ vor (Kunstwart, 26. Jg., I, S. 102), oder folgende ganz typische Bildervermischung:

Das königliche Weltgebirg, gekrönt mit Gold,
Die Wolkenmäntel um die Hüften aufgerollt,
Ein dreifach Heer von Fürsten, Mann an Mann geschlossen.

(a. a. O., S. 103.)

[255]) Mauthner, Kritik der Sprache, I, S. 116. Auch Elster in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft“, Band II; „Stilistik“, Halle 1911, S. 119, gibt der Metapher dem Vergleich gegenüber den Vorzug. Nach ihm bleibt die eigentliche Vorstellung, die durch eine Ersatzvorstellung verdrängt werden soll, bei der Metapher im entfernteren Blickfeld, tritt dagegen beim Vergleich voll ins Bewußtsein.

[256]) II, 66.

Doch sieh: da schwankte, teilte sich der Wolkenhang,
Und aus dem Schleier trat, gleich einer Jungfrau hold,
Das Land der Oberwelt in Glück und Farbengold.

Durch den sehr stark gefühlsbetonten Vergleich, die direkte gefühlsbetonte Gehaltsbezeichnung „Glück" und den allgemeinen gefühlsbetonten, der sinnlichen Sphäre angehörigen Ausdruck „Farbengold", erweckt Spitteler den poetisch denkbar lebendigsten Eindruck von Metakosmos. Den selben Vergleich, aber ins Humoristische gewendet, braucht Spitteler, wenn er von der durch Moira verschönerten Welt sagt[257]):

Und als nun schöngekämmt und spiegelblank, wie neu,
Gleich einem jungen Fräulein stand das Weltgebäu.

Als die Götter nach der Weltauffrischung zum ersten Mal wieder nach der Erde hinuntersehen, sagen sie zueinander[258]):

Nie sah den Wald ich je so grün, die Luft so blau!
S'ist wie ein Schmuck, ein Kram, ein Leckergut zum Naschen.
Und alles glänzt und glitzert wie in Schmelz gewaschen".

Durch diese Vergleiche wird das Äußere der Erde, aber in einer im höchsten Grade unrealistischen Weise näher beschrieben. Wir erhalten so einen rein stimmungsmäßigen Eindruck durch die einigermaßen gefühlsbetonten Wörter „Schmuck", „Kram" und „Leckergut". Ein eindrücklicher Vergleich, der sich der Personifikation nähert, findet sich bei der Beschreibung der Nacht, die Aphrodite im Heuschober zubringen muß.[259])

Unangekündigt packt ein wütender Orkan
Das Hüttlein wie mit hundert Fäusten brüllend an.

Endlich bringt Spitteler die Wolken auch auf dem Wege des Vergleichs mit Kühen in Beziehung[260]):

Gleich Kühen krochen sie mit trägem Wiedermampfen
Aus deren Schnauzen schnauft ein kochend Nebeldampfen.

In der sehr reichlichen Verwendung des bildlichen Ausdrucks zur Belebung der Landschaftsschilderung im „Olympischen Frühling" drängt sich wieder die Parallele mit Hölderlin[261]) auf. Inbezug auf die öftere Verwendung der Katachrese läßt sich Spitteler mit Schiller[262]) zusammenstellen, der auch oft innerlich nicht schaute, was er dichtete.

---

257) II, 9.
258) II, 10.
259) II, 249.
260) II, 241.
261) Vgl. Böhme, S. 31 f.
262) Weise in seiner „Ästhetik der deutschen Sprache" führt auf S. 104 u. S. 178 Katachresen aus Schiller an. An letzterer Stelle erwähnt er den Satz aus der „Braut von Messina": „Wer das grüne, kristallene Feld pflügt mit des Schiffes eilendem Kiele, der vermählt sich das Glück."

VI. Der symbolische Wert der Landschaft und die symbolisch-allegorischen Landschaften im besondern.

Im „Olympischen Frühling“ strebt Spitteler darnach, für seine Weltanschauung einen symbolischen Ausdruck zu finden, das heißt sie in lebendigen Gestalten und Handlungen zu verkörpern, die rein als solche durch ihr Wesen und Sein unser ganzes Fühlen und Denken vollauf beschäftigen, in denen sich uns aber bei tieferem gedanklichen Eindringen darüber hinaus allgemeine ideelle Werte darstellen können. Spitteler selbst hat seine Forderung an eine kosmische Dichtung in den Erläuterungen zu den Extramundana dahin formuliert [1]: „Von der epischen Poesie erhält der Mythus (oder wie Spitteler auch sagt die „kosmische Grundidee“) Farbe und Freundlichkeit; und wie man nicht nötig hat, die Wurzel bloß zu graben um sich an der Krone einer Linde zu erfreuen, so soll auch der vollendete Mythus Annehmlichkeiten (poetische Schönheiten) darbieten, die unmittelbar (unabhängig von dem sogenannten „Verständnis“) empfunden werden, und die sein Dasein wünschenswert machen. Fehlen den vorliegenden Mythen (dasselbe hätte der Dichter natürlich auch vom „Olympischen Frühling“ gesagt) solche Annehmlichkeiten, so sind sie verwerflich, denn der Gedankengehalt allein vermag niemals die Existenz einer Dichtung zu rechtfertigen“. Sein Ziel hat Spitteler sicher in weitgehendem Maße erreicht, nicht aber in allen Teilen des großen Werkes gleich vollkommen. Stellenweise geht der Dichter aus der symbolischen Darstellung in die allegorische über. Der sonst hinter den Dingen liegende Nebensinn tritt aufdringlich hervor, die Idee durchbricht die Hülle der dichterischen Einkleidung. [2] Das ist nun weiter auch gar

---

[1] Extramundana, 1. Ausg., S. 295.

[2] Über die Frage, inwieweit die Dichtung Spittelers als allegorisch oder als symbolisch zu bezeichnen sei, haben die verschiedenen Autoren, die bis dahin über Spitteler schrieben, ganz verschieden geurteilt. Ermatinger schreibt („Schweiz“, 21. Jg., S. 206): „Wer wollte behaupten, daß in einem so umfangreichen Werk, wie der „Olympische Frühling“, die Umwandlung der Idee in das gefühlsmäßige Bild überall restlos gelungen sei? Es gibt Partien, wo beide auseinanderklaffen. Wo einer allzu starken Herausarbeitung des äußerlich augenfälligen Bildes kein ebenso starker innerer Gehalt entspricht. Und

nicht verwunderlich bei einem Dichter, der zuerst mit einem stark allegorisch gefärbten Werke an die Öffentlichkeit trat. Denn seine Erstlingsdichtung, die er zwar selber mit dem doppeldeutig gebrauchten Ausdruck „Gleichnis“ [3]) bezeichnet, ist unzweifelhaft eine Allegorie, die sich stellenweise zum Symbol steigert. Gottfried Keller z. B. nennt „Prometheus und Epimetheus“ ohne Einschränkung eine Allegorie. [4]) Nach Goethes Definition in den „Reflexionen und Maximen“ [5]) verwandelt die Allegorie die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu haben und zu halten und an demselben auszusprechen ist. Der Symboliker dagegen verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und zwar so, daß die Idee im Bilde immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechbar bliebe. Welche Kunstform Goethe höher wertet, geht deutlich aus der „Flüchtigen Übersicht über die Kunst“ [6]) hervor, wo er sagt: „Die Allegorie ist vielleicht geistreich witzig, doch meist rhetorisch und konventionell und immer besser, je mehr sie sich dem nähert, was wir Symbol nennen“. Daß Spitteler in seinen allegorisch gefärbten Dichtungen sich möglichst dem Symbol zu nähern versucht, geht aus seiner oben zitierten Forderung an eine kosmische Dichtung hervor. Trotzdem ist in seinem Jugendwerk nur das Stück „Pandora“, vor allem der erste Teil desselben, an und für sich befriedigend, abgesehen von jedem allegorischen (oder auch symbolischen) Nebensinn. Es scheint mir keineswegs bedeutungslos, daß der gealterte Dichter bei der Neubearbeitung der Dichtung zuerst dieses Stück fertig stellte. [7]) Dagegen denke man an das Hündlein und den

---

andere, wo der gedankliche Tiefsinn nicht die klare und originelle Verbildlichung gefunden hat. Aber das sind doch Ausnahmen.“ Alle andern Autoren urteilen auf die eine oder andere Weise einseitig. Fäsi (S. 81) sagt: Das Übersinnliche wird poetisch bezwungen, indem es ganz (?) in sinnliche Symbole inkarniert wird. Meißner (S. 16) spricht sogar, mit Rücksicht auf „Prometheus und Epimetheus“, von symbolischem Ausdruck seelischen Erlebens. Ebenso sieht er im „Olympischen Frühling“ nur den symbolischen Gehalt (S. 90 f.). Sörgel („Dichter und Dichtung der Zeit“, S. 731) meint: „Der Gedankensinn ist nur eine unschätzbare Zugabe.“ R. M. Meyer im II. Band seines Buches „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts“, S. 183, vergleicht das Verfahren Spittelers mit den geistreichen allegorischen Spielen der alten Spanier und Franzosen.

[3]) Man vergleiche mit der Bedeutung Gleichnis = Allegorie die, welche das Wort in den bekannten Worten des Chorus mysticus im II. Teil des Faust hat: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“

[4]) Ermatinger, Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, III, S. 331.

[5]) Vgl. Goethe-Handbuch, herausgegeben von Zeitler, Band I, Stuttgart 1916, S. 26.

[6]) Ebenda, S. 26 (oder Jub.-Ausg., 33, 279).

[7]) Spitteler hat übrigens in der Neubearbeitung seines Jugendwerkes manches dichterisch vollwertiger gestaltet. Es sei nur an das Geschenk der Pandora erinnert. In der ersten Fassung wird es ein „Kleinod“ oder ein „Schatz“ ge-

Löwen des Prometheus, deren Bedeutung man unbedingt kennen muß, um die Dichtung zu verstehen. Fast noch in höherm Grade als das Erstlingswerk, können die „Extramundana“ allegorische Dichtungen genannt werden, und Spitteler hat diesmal selbst ausführlich Auskunft gegeben über den allegorischen Nebensinn in den nur der ersten Ausgabe beigegebenen Erläuterungen. Und später hat Spitteler noch einen Band vorwiegend allegorischer Dichtungen geschrieben: die „Literarischen Gleichnisse“.

Spitteler hat die Allegorie auch theoretisch verschiedentlich verteidigt. Und zwar schon in einem seiner ersten Feuilletons im „Bund“ in einer Besprechung der Dichtung „Kain“ von Gustav Kastropp. Es heißt da: „Ich bin kein Feind von Allegorien, weit weniger als es die ästhetische Orthodoxiè verlangt, aber ich unterscheide zwischen Allegorieen, welche aus einer tiefen, subjektiven Wahrheit Leben schöpfen,[8]) und zwischen bloßen Namengespenstern“. In den „Lachenden Wahrheiten“ tritt er für die Berechtigung der Allegorie in der Dichtung ein, verneint sie dagegen für die bildende Kunst.[9]) Wiewohl die oben zitierte Stlle aus den Erläuterungen zu den „Extramundana“ den Eindruck macht, Spitteler sei sich klar gewesen über den Unterschied zwischen

---

nannt, irgendwelche Vorstellung von seinem Aussehen können wir uns aber durchaus nicht machen. Später aber erscheint der Schatz als eine Art lebendiges Wesen. Schon gleich von Anfang an wird übrigens von des Kleinods „Form und Antlitz“ gesprochen (II, 4). Nachher aber fragen die Zweige und Blätter des Nußbaums, unter welchen Pandora das Kleinod gelegt hat: „Ist auch verschlossen dein geliebter Mund und alle deine Seele wohnt in deinem Auge? — Und siehe, alles singt und summt und jubelt um dich her, und willst du selber einzig uns verwehren deiner Stimme Wohllaut?“ (II, 27). „Der Andere“, wie nun plötzlich das Kleinod genannt wird, entschuldigt sich mit seiner Unerfahrenheit, singt dann aber doch mit „heller Kinderstimme“ (nachher wird der Schatz auch Gotteskind genannt) einen Segen über das grüne Erdental, wo er liegt. Nachdem ein Hirtenknabe den Schatz gefunden, bringen die Bauern des Ortes das „Bild“ dem König. Aber weder dieser, noch die Priester und Gelehrten, noch der Goldschmied und die Käufer auf dem Markte würdigen es richtig, und so lassen die Bauern ihren Zorn an dem Kleinod aus, indem sie es auf den Boden schmettern, so daß es schreit und stöhnt.

In der Neubearbeitung wird das Geschenk einfach und klar als Apfel benannt (obschon es kein gewöhnlicher Apfel ist). Schon die Entstehung des Wunderdings ist eine natürliche, verständliche. Es ist aus einem Samen emporgewachsen. In der ersten Fassung dagegen ist der Schatz ein „Werk“ der Pandora, aber eine Vorstellung von seiner Entstehung können wir uns nicht machen. Analog wie in der ersten Fassung bringt Pandora ihr Kleinod, den goldnen Apfel (wie er jetzt heißt), auf die Erde und ein Bauer zeigt ihn dem König. Dieser reicht das Rätsel im Kreise seiner Freunde herum. Einer von ihnen erklärt, es gebe drei Klassen Kernobst: Apfel, Birne, Quitte. Aber zu keiner von ihnen gehöre der Fund. Trotzdem wird er weiterhin Apfel genannt, so daß wir uns doch eine ungefähre Vorstellung von dem Schatze machen können.

[8]) Daß Spittelers Allegorien alle durchweg dieser Art sind, wird man ohne weiteres zugestehen.

[9]) Lachende Wahrheiten, Aufsatz „Verkehrte Welt“.

Allegorie und Symbol, so vermischt er doch im Vortrage „Meine poetischen Lehrjahre“ beide Begriffe, wenn er schreibt: „Man hat ferner gefragt: „Warum ist er immer unverständlich? warum spricht er beständig symbolisch?“ Deshalb, weil es der einzig mögliche künstlerische Ausdruck für das Übersinnliche ist. Ob nun Symbolik verständlich oder unverständlich sei, das ist eine andere Frage. Was ist verständliche Symbolik? Die man gelernt hat. Der Ring am Finger, Grafenkrone, Taschentuch“. Die hier von Spitteler namhaft gemachten Beispiele müssen unzweifelhaft als Allegorien bezeichnet werden. Aber auch der Löwe des Prometheus, auf den der Dichter im folgenden Satze hinweist, muß, wie schon bemerkt, als Allegorie angesprochen werden. Spitteler schreibt: „Aber wer bei dem Adler des Prometheus eine so verständnisinnige Miene macht, sollte bei dem Löwen des Prometheus nicht gar so verblüfft drein schauen“. Daß der Löwe nicht rein symbolisch aufgefaßt werden kann, geht schon allein aus der Tatsache hervor, daß das Tier die Eigenschaft hat, sprechen zu können. — Der Fall dürfte hier ähnlich liegen wie bei der Behauptung Spittelers, Malerei und Dichtung seien aufs engste verwandt, obschon ihm ja, wie wir gesehen haben, keineswegs die Einsicht mangelt, daß die Dichtung sich ganz anderer Mittel bedient als die Malerei und daß die dichterische Betätigung eine ganz anders geartete Begabung voraussetzt als die eines bildenden Künstlers. In beiden Fällen sucht er das Publikum zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Er, der Gedankendichter, will glaublich machen, er gebe lebhafte innere Anschauung. Er, dem die Allegorie geradezu im Blute lag, sucht sich und andern vorzutäuschen, er verfahre symbolisch. Der Gedankenursprung von Spittelers Dichtung bedingt unmittelbar den zum wenigsten allegorisch gefärbten Stil Spittelers.

So wird es denn nicht unbegreiflich erscheinen, daß auch in der Landschaftsschilderung des „Olympischen Frühling“ gelegentlich einmal allegorische Momente aufblitzen, wenn die Landschaft auch als Ganzes betrachtet mehr symbolischen Charakter hat. — Wie die Handelnden Götter, das heißt gesteigerte Menschen, sind, so ist die dargestellte Landschaft Landschaft par excellence — wenigstens nach den Durchschnittsbegriffen der gebildeten Menschheit — nämlich Gebirgslandschaft. Spitteler selbst macht einmal auf diese Wertung der Berglandschaft aufmerksam in seinem Aufsatze „Die „Entweihung“ der Alpen“. Er schreibt da: „Denn bekanntlich fängt seit einigen Jahrzehnten die Natur erst 1000 Meter über der Erdoberfläche an“. Die Spitteler’schen Göttergestalten müssen ihre ungebrochene, überschäumende Kraft sozusagen naturgemäß ausleben in einer Landschaft, wo die Natur gleichsam noch die Fülle ihrer ungebändigten Schöpferkraft in einem unerschöpflichen Formenreichtum offenbart. Die Berg-

landschaft harmoniert aber auch vortrefflich mit dem geistigen Gesamtcharakter der Dichtung. Der heroische Wille zum Leben, der darin zum Ausdruck kommt und der verkörpert ist in der Gestalt des Herakles, hat seine Parallele in der heroischen Landschaft. Eines der hervorstechendsten Landschaftsmerkmale der ganzen Dichtung, die dunkeln Wälder,[10]) stimmen überein mit der Betonung der dunkeln düstern Seiten des Lebens. Mit der Wahl dieser Landschaft hat Spitteler eigentlich die Vorbedingung für die günstige Wirkung seiner Dichtung geschaffen, nach dem Wort seines Landsmannes Gottfried Keller: „Alle Poesie bedarf zuvorderst eines günstigen Terrains, eines entsprechenden Bodens, auf welchem ihre Gebilde handeln können. Dies nährende Land muß sogar vor den Leuten vorhanden sein und dem Ganzen den Grundton geben".

Aber nicht nur wenn man die Landschaft als Ganzes betrachtet, hat sie symbolischen Charakter, sondern auch im einzelnen lassen sich manche symbolische Parallelen mit der Handlung aufzeigen. Der Hades, wo immer ein Göttergeschlecht in dumpfer Gefangenschaft schmachten muß, liegt irgendwo in sonnenloser Tiefe, wo man das eintönige Rauschen eines ewigen Regens hört. Um die Unterweltsstadt herum ist das Landschaftsbild langweilig und öde; flach erstreckt sich die Gegend in unabsehbarer Weite und die Vegetation ist so eintönig wie möglich, wenigstens nach Spittelers Empfinden. Unabsehbare Reihen von Pappeln, Weiden und Birken wechseln mit einander ab. Genau das Gegenteil zu der traurigen Öde der Unterwelt stellt der „schönfarbige" Olymp, der Götterberg dar, wo die Götter ungehemmt ihren Lebenstrieben freien Lauf lassen können. In der finstern Tiefe des Hades erwachen sie langsam zum Bewußtsein ihrer selbst, auf dem Olymp sind sie zugleich auf dem höchsten Punkt ihrer Wanderfahrt und auf dem Gipfel ihrer Macht angelangt. Der Olymp ist Symbol für das Hochgefühl in den besten Jahren des menschlichen Lebens. — Die Burg, in der Zeus künftig seines schweren drückenden Richteramtes walten soll, gleicht von aussen einem Kerker. Dazu steht sie im finstern Walde oder wie es an anderer Stelle heißt im „dunkeln königlichen Tann". Mit Rücksicht auf den Widerwillen der Hera gegen die bevorstehende Heirat bekommt ihr Palast einmal das Attribut trotzig. Die süße Kirsche, die Aphrodite bei ihrer Wanderung ins Menschenland einem Büblein in den Mund steckt, ist ein Symbol der sinnlichen Liebe, die ihm später gewaltsam von seiner körperlichen Veranlagung aufgedrängt wird. Dionysos, in dessen Kopf ein wüstes Durcheinander tobt, kommt auf seiner plan- und ziellosen Wanderung in eine weite öde Bergwüste. Die Örtlichkeit ist symbolisch für seinen innern Zustand. Umgekehrt gelangt das in seinem innersten Wesen zufriedene und glückliche Freundespaar Apollo und

---

[10]) Vgl. z. B. I, 65; I, 69; I, 119; I, 132; I, 160; I, 223; I, 225; II, 328.

Artemis in das sich ihnen in „Glück und Farbengold" eröffnende Land Metakosmos, in dem alles Schöne in Überfülle da ist: „ein Wald von Blumen, ein Vulkan von Schmetterlingen".

Wundervoll ist die Art der Beleuchtung in symbolischer Weise zur Handlung abgestimmt. Am Morgen des großen Tages, da Apollo das Land Metakosmos entdeckt, steht im Osten „des Tags prophètisches Gestirn". Am Tage, da der unglückliche Dionysos gemordet wird, zieht „gleichgültig" das frostige Tageslicht herauf. Die entsetzliche Geschichte von Dionysos aber wird erzählt in einer Nacht, in der „im Schleierwolkenhof der leise Mond" sich zeigt, also in einer geheimnisvollen, schauerlichen Zwielichtbeleuchtung. Nachdem Hera und Rhodope eine ganze Nacht miteinander vertändelt haben, stiehlt am Himmel sich der „übernächtige" Morgenstern mit „schwankem Tritt" heimwärts. Als der Theopomp sich mit seinem köstlichsten Gewande bekleidet, um die Götter vor das Angesicht Heras zu führen, übergießt der letzte Sonnenstrahl mit flüssigem Golde Gebirg und Tal. Auch die Natur hüllt sich in diesem Augenblick in ihr Festgewand.

Die Möglichkeit, daß der Landschaft in der symbolischen Darstellung ein gewisser, nicht fest umgrenzter Gedankengehalt entnommen wird, genügt Spitteler oft nicht, sondern er wünscht öfter mit seiner Landschaft einen ganz bestimmten, allerdings oft nicht leicht zu erratenden Nebensinn zum Ausdruck zu bringen und gelangt so, indem er zugleich die beschriebene Landschaft in ihrer künstlerischen Darstellung vernachläßigt, zur Allegorie oder richtiger zu einem Gemisch von Allegorie und Symbol. — So nötigt er uns, wenn er den Berg, an dem die Götter nach dem Verlassen der Unterwelt aufwärts steigen, „Morgenberg" nennt, die Parallele mit der Jugend der Götter geradezu auf. Das Emporsteigen der neuen Götter und das In-die-Tiefe-Stürzen der alten erleben wir unmittelbar mit. Darüberhinaus kann uns das Emporsteigen der einen, das Verschwinden der andern Symbol für den Wechsel der menschlichen Geschlechter, ja überhaupt für den ewigen Wechsel von Entstehen und Vergehen allen Lebens sein. In der Reise der neuen Götter nach oben mit ihren mannigfachen Gefahren, kann sich uns bald bestimmter, bald unbestimmter die Entwicklung eines Menschen darstellen. Indem der Dichter uns aber das manchmal deutlich zum Bewußtsein bringen will, tritt er aus der Zurückhaltung der symbolischen Darstellung heraus und gerät ins Symbolistische oder Allegorische. Auf keinen Fall bleibt er der rein symbolischen Kunst treu, wie sie Ermatinger in seinem „Leben" Gottfried Kellers definiert[11]): „Echte Symbolik ist völliges Gleichgewicht des sinnlich-individuellen und des geistig-allgemeinen Elementes". Die sieben Gefahren, welche die Götter auf ihrer Reise bedrohen, empfinden wir größtenteils nicht als

[11]) Ermatinger, Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, I, S. 327.

Gefahren einer wirklichen Wanderung. Weder Fische wie Gründlinge und Welse, noch Vögel wie Wildgänse, Elstern, Krähen und Dohlen sind uns gefahrdrohende Untiere. In den beiden ersten Fällen hilft der Dichter direkt nach, indem er die Gründlinge „Gründlinge der Wahrheit“ nennt, den Wels „Wels Gewesen“. „Der Wahrheit wirkliche Gestalt“, um einen Spitteler'schen Ausdruck zu gebrauchen, und die Vergangenheit muß, das ist offenbar des Dichters Meinung, der werdende Mensch, wenn er existieren und sich entwickeln will, beiseite lassen. Aber auch die Fabelungetüme der „Lästervögel“ und des Cerberus machen uns keinen übermäßig gefährlichen Eindruck. Es sind Allegorien, die gedeutet sein wollen. Der Cerberus, der wenigstens die Eigenschaft hat, Menschen verschlingen zu können, kann schließlich zur Not noch als wirkliches Fabelungetüm gelten, wenn man natürlich auch sofort an einen Menschen denken wird, der außerordentlich liebenswürdig scheint, in Tat und Wahrheit aber einen Ausbund von Feindseligkeit und Tücke darstellt. Hingegen Vögel, deren Plappern über alle Maßen albern „schwätzt“ und die sich voreinander mit Schnabelklappern verbeugen, diejenigen aber, die nicht mit ihnen klappern mit Kot „b e s p e i e n“ und durch ihre Masse zu Boden „stänken“ können, müssen wir nach ihren Lebensäußerungen unbedingt als Menschen deuten. Und zwar sollen ganz offenbar Leute verspottet werden, die sich für bedeutende Kerle halten und einander gegenseitig lobhudeln, den aber, der ruhig des eigenen Wertes bewußt seinen Weg geht und ihr Treiben nicht mitmacht, mit schmutzigen Angriffen zu Falle zu bringen suchen. Später tauchen noch einmal Vögel ähnlicher Art auf und zwar bei der Beschreibung der Erdenfahrt des Herakles: „Schmutzige Reiher, feige Aaskrähen und verschmitzte Gänsegeier“. Auch diese Tiere wird man sich dank ihrer Eigenschaften und Tätigkeiten (die Gänsegeier erhaschen die Fetzen des von Hera zerrissenen Handbriefs, den Moira Herakles ausgestellt hat, und entwischen damit), wieder auf Menschen umdeuten. Diejenige Menschensorte, die Spitteler wie viele andere Künstler am wenigsten leiden kann, die verschrobenen Philologen, Pädagogen und Pfaffen, die „Lalologen“ um Spittelers Ausdruck zu gebrauchen, verkleidet er nicht einmal erst als Fabelungetüme, sondern stellt sie, wie sie sind, als schlimmste Gefahr dar, die den Göttern droht. So wird man um so eher geneigt sein, die oben genannten mythologischen Geschöpfe, die halb und halb menschliche Eigenschaften aufweisen auf Menschen umzudeuten. Der schimpfende Verfasser der „Literarischen Gleichnisse“ hat dem Dichter bei den zwei zuletzt erwähnten Gefahren einen Streich gespielt zu Ungunsten einer vollwertig symbolischen, wirklich dichterischen Einkleidung der Ideen.[12]) Neben den allegorisch gefärbten Gefahren stehen nur

---

[12]) Auch im Gesang „Boreas mit der Geißel“ meldet sich noch einmal

zwei, die man an und für sich als Gefahren einer Bergwanderung gelten lassen kann: die Lawinen und der schreckliche, sinnverwirrende Eindruck einer ganz einsamen Gegend.

Nachdem die Götter das Gebiet der Unterwelt verlassen haben, tauchen, bis sie bei Uranos oben sind, nur noch vereinzelt blitzartig symbolistische Elemente auf. Die Wanderer dürfen nicht aus der Brunnenröhre mit Namen „Ungern“ trinken, wenn sie nicht in Gram versinken wollen. Sie hören vom Tal „Warumdennicht“ erzählen und sehen den Gipfel „Könntichmöchtich“, der auf den Schaffensdrang der Jugend hinweist, verglühen. Sie ruhen aus im Garten „Wachs und Werden“ und lernen in der Grotte „Tod und Leben“ das Schicksal aller irdischen Geschöpfe kennen. — Auch in den weiteren Teilen des Werkes werden gelegentlich Landschaftsteile genannt, die auf ein inneres Erlebnis deuten. Als Hera zum Automaten zieht, wo ihrer die Einsicht von der Unentrinnbarkeit des Todes harrt, richtet sie ihr Auge stets auf den Unheilsgipfel „Böse“. Nachdem sie aber notgedrungen die Hoffnung auf eine Wandlung ihres Schicksals hat aufgeben müssen, steigt sie den „Enthoffnungsberg“ hinab.

Noch zweier ausgeführter allegorisch-symbolischer Landschaften muß gedacht werden. Beide wollen, als Ganzes betrachtet, Symbol eines innern geistigen Erlebnisses sein. Es ist Spitteler aber nicht gelungen, diese inneren Erlebnisse restlos in ein äusseres Geschehen umzuwandeln. — Die Götter haben bereits die Furchtbarkeit der Welt Anankes in der Grotte „Tod und Leben“ kennen gelernt, und nun sind sie geneigt, der Hoffnung auf eine unmögliche Welt jenseits der harten Notwendigkeit, auf ein Ende dieser Zeitperiode und den Beginn einer bessern Weltepoche Raum zu geben. Diese unbestimmte Hoffnung wird trefflich versinnbildlicht in einem Landschaftserlebnis [13]): Die Götter sehen über dem ungeheuern, grauen See Nirwana in den Wolken einen Wiederschein „als könnt ein weltenfernes Land dahinten sein“. Uranos belehrt sie:

„Man glaubt von einem Lande Meon, daß es wäre,
Die Hoffnung betet, daß der Glaube sich bewähre“.

Das in der Wirklichkeit nicht existierende, geträumte Land der Hoffnung mit Namen Meon (griechisch μή ὄν = nicht seiend) erscheint unter dem höchst eindrücklichen Bilde eines fernen unbestimmten Abglanzes in den Wolken. Bis dahin ist der Gedanke in eine leicht erklärbare, sich stark dem Symbol nähernde Allegorie eingekleidet, die an und für sich dichterischen Wert besitzt. Dann wird die Symbolik dunkler, das dichterische Bild

der verbitterte Verfasser der „Literarischen Gleichnisse“ zum Wort in der Aufzählung der verschiedenen geistig minderwertigen Völkerschaften, in die Boreas mit seiner Geißel Leben bringt (II, 18 ff.).

[13]) I, 79 ff.

weniger lebendig und weniger leicht vorstellbar. Die Götter gelangen über einen Isthmus hinüber zum Felsen Eschaton, (griechisch ἔσχατον = das Äußerste, Letzte) wo die Welt ein Ende hat. Es ist dies eine Vorstellung, die eigentlich jenseits aller Vorstellungsmöglichkeit liegt. Unter dem Felsen Eschaton steht ein Kirchlein, worin eine weibliche Engelsgestalt mit Namen Hoffnung schläft. Das Kirchlein wird beschattet vom Baume Thateron (griechisch θάτερον = das Andere), wohin Uranos einst den zukünftigen Weltenheiland rettete.

Die zweite derartige Landschaft ist Metakosmos[14]) (das was hinter dem Kosmos, der realen sichtbaren Welt ist). Die Entdeckung von Metakosmos ist Symbol für die künstlerische, speziell dichterische Entdecker- und Schöpfertätigkeit Apollos. Zeus, die Verkörperung irdischer Macht, konnte Spitteler in seinem Handeln direkt darstellen. Er hat um den Preis des Unrechttuns nach der Herrschaft streben müssen. Nun hat er die schwere Aufgabe des Weltbeherrschers und Richters; als Ablenkung treibt er den Bausport. Es war nun für den Dichter wünschbar, daß das Tun und Handeln des Apollo sich auch wie das der übrigen Götter in der sinnlich-anschaulichen Sphäre bewege, umsomehr als wir ja Apollo bereits als Dichter auftreten sahen.[15]) So war es ein glücklicher Gedanke, die Schöpfung eines großen Kunstwerkes, unter dem Bilde der Entdeckung eines fernen, unbekannten, weit über der wirklichen Erde liegenden Landes darzustellen. Der Anfang dieses Gesanges gehört denn auch zum Schönsten, was Spitteler geschrieben hat. Einzelne Momente der Schilderung können, müssen aber nicht auf gewisse Momente des dichterischen Schaffens gedeutet werden. Das Aufsteigen eines Wölkleins, das Apollo Kunde gibt vom Vorhandensein einer bessern Welt und das sein ganzes Wesen in Erregung versetzt, darf vielleicht gedeutet werden als das erste Aufleuchten des schöpferischen Gedankens. Das Fahren „durch weite Demantstrahlenmeere, wonnige Engen von farbendämmernden erlauchten Wolkengängen“ ist wohl ein Abbild für das Schwelgen in dem reichen Zuströmen dichterischer Gedanken zur Zeit der Konzeption. Wenn Apollo dann nachher in den unbewohnten Weltenraum einfährt, könnte das vielleicht als Symbol des innern Anwachsens dichterischer Gebilde gedeutet werden, die nicht wachsen nach irgendwelchen fertigen, vertrauten Formen, sondern nach ihren eigenen Gesetzen. Kurz vor dem Ziel tritt Apollo als Hemmnis eine Wolkenwand entgegen, in der mit einem Pfeil ein unsichtbarer Zweck getroffen werden muß. Dies darf wohl gedeutet werden als der Moment — den Spitteler ja bei der Gestaltung des „Prometheus“ in so elementarer Weise erlebte —, wo das innerlich gereifte Werk nach

[14]) II, 66 ff.
[15]) I, 149 ff.

äußerer Form drängt, wo aus dem Überreichtum von Bildern — man denke an Spittelers Ausdruck von der „Variantenmühle“ — das Richtige gewählt werden muß, und wo alles darauf ankommt, daß die Dichtung wirklich leibhafte Gestalt gewinnt, ansonst sie verloren ist. Der Pfeil trifft und das Land der Oberwelt eröffnet sich Apoll in aller seiner Schönheit. Für mein Empfinden ist es überaus schade, daß der Dichter die Schilderung nicht kurzweg abgebrochen hat nach dem Satze: „Der Dämon schied“,[16]) und nicht nur noch die drei Abschnitte von „Und es geschah um dieses Tages Mitternacht“ an als Abschluß des Gesanges hinsetzte. Bis hieher bleibt Spitteler der reinen symbolischen Kunst treu. Eine Deutung wie sie versucht worden ist, ist möglich, aber ganz unabhängig davon stellt die Schilderung einen vollständig für sich bestehenden Wert dar.

Leider versagt sich der Dichter im Folgenden nicht, selbst einzelne Teile des Landes Metakosmos ziemlich undeutlich auf bestimmte Momente des dichterischen Schaffens auszudeuten. Die Höhe „Selig“ soll wohl auf die Stimmung des Dichtenden und Genießenden hinweisen. „Dem Schmerz entrückt, lustreich, an Gütern überzählig“ ist sie, weil die Dichtung und namentlich die idealistische Dichtung, an die Spitteler im besonderen denkt, von der Wirklichkeit abgerückt ist, nach den schönen Versen von C. F. Meyer: „Ihr stellt des Leids Gebärde dar, ihr meine Kinder ohne Leid“, und weil sie die höchsten Lustgefühle weckt. Das Volk der Hesperiden, mit denen die Gegend bevölkert ist, deutet auf die Menschen, mit denen sich Spitteler namentlich gern in seinen Dichtungen beschäftigt, auf die Menschen „voller Herz und Seele“. Mit den beiden Felsen „War“ und „Wäre“, von denen der eine „schildert... von überall die Märe, was immer stündlich sich begibt, der andere... der Dinge Möglichkeit, geträumt vom Herzenshoffen“ weist er auf den ihn immer und immer wieder beschäftigenden Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit hin. Der böse Bruch, von wo die Welt entfiel, deutet auf die Weltanschauung, die sich dem Epiker nach Spittelers Meinung aufdrängen muß: „Der Epiker schaut durch den Sonnenschein der äußern Welt in hohle, finstre Tiefen“.[17]) Daß die Existenz der Welt an und für sich ein Verbrechen bedeutet, betont Spitteler in seinen Dichtungen zur Genüge, namentlich auch im „Olympischen Frühling“, man denke an das Lied des „Weltenklagebuchs“,[18]) an das großartige Gesicht, das Zeus nach dem Feste zu Ehren der heimgekehrten Götter zu Teil wird,[19]) und an das Erlebnis der Hera im Haus des Automaten.[20]) „Die Halle, die der Dinge Musterbild enthält nebst aller Wesen

16) II, 67.
17) Vortrag „Über das Epos“.
18) I, 78 f.
19) II, 294 f.
20) II, 336 f.

Urgestalt, vom Geist vermutet“ läßt uns an die platonischen Ideen denken oder an die „Mütter“ im II. Teil des Faust. Für den Gedankendichter Spitteler sind die Ideen selbstverständlich ein wesentlicher Bestandteil der poetischen Welt. Der Gießbach, der „in Harfenpsalmen flutet“, dessen Quellen tief aus der Erde emporspringen und in dessen reinen Wellen das Leid zum Liede schmilzt, ruft den Gedanken an die Lyrik wach. Mit dem „Waldsee der Erinnerung“ will wohl Spitteler darauf hindeuten, daß in der Dichtung längst Vergangenes klar und deutlich sich spiegelt, wie sich die Umgebung eines Waldsees in dessen stillen Wassern spiegelt. Der „Wendelberg“, der sich verwandelt jeden Morgen, läßt uns an die alles umwandelnde poetische Phantasie denken. „Die Zeder Amuna, die aus der Wahrheit sprießt“, scheint darauf hinzuweisen, daß der große Dichter seine Gestalten nach den Gesetzen höchster innerer Wahrheit schafft. Der „Engpaß“, wo die Stunden und Minuten in ewigem Wechselzuge hin und her sich sputen“, woher sie morgens hell singend aufbrechen und wohin sie abends, mit irdischer Not und Mühe beschwert, wieder zurückkehren, läßt uns an das Mitleid denken, das der Dichter in erhöhtem Maße mit aller Kreatur empfindet. Das Tal Eidophane endlich, „wo der Fesseln ledig, leibentsetzt“ unser enthülltes Ich lustwandelt, weist allein schon durch seinen Namen (griechisch τὸ εἶδος = das Urbild, φαίνομαι = ans Licht kommen, sichtbar werden) wieder auf die Ideen hin, die nach Spittelers Meinung einer großen Dichtung zugrunde liegen. Diese beiden zuletzt besprochenen Abschnitte sind jedenfalls etwas vom Schwächsten in der ganzen Dichtung. Ganz offenbar soll überall auf das dichterische Gestalten hingewiesen werden, aber ein abgerundetes allegorisches Bild des dichterischen Schaffens entsteht nicht. Weder die Allegorie an sich — in diesem Falle also die dichterische Landschaft — noch der sich hinter ihr verbergende, nicht ganz klar zu bestimmende Sinn befriedigen. Es werden nur vereinzelte ganz ungleichartige Landschaftselemente — man denke an die Zeder Amuna und den Engpaß der Stunden und Minuten — aus einem Ganzen in beliebiger Weise gleichsam herausgepflückt, ohne daß sie in irgendwelchen organischen Gesamtzusammenhang gebracht würden. Daß einzelne Landschaftsteile nur aufgezählt werden, ohne daß der Dichter ihren Zusammenhang gründlicher berücksichtigt, ist, wie gezeigt wurde, auch sonst für die Art der Spitteler'schen Landschaftsschilderung charakteristisch, aber doch werden diese einzelnen Teile sonst wenigstens lose zu einem Ganzen zusammengefaßt. Felsentürme, Zacken und Schluchtengraus z. B. ergeben zusammen „des Gebirges Wirrsal“. Vom Ganzen der Landschaft Metakosmos können wir uns hingegen mit dem besten Willen nicht die mindeste Vorstellung machen.

Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß Spitteler in seinen allegorisch-symbolischen Landschaften und in den symbolistischen

Beimengungen der übrigen Landschaftsschilderung unter dem Einfluß[21]) eines englischen Vorbildes steht, das aber auch in deutscher Übersetzung sehr verbreitet war und noch ist: unter dem Einfluß von John Bunyans „The Pilgrims progress from this world to that wich is to come“[22]) (Pilgerreise nach der seligen Ewigkeit). Spitteler kann als ehemaliger Theologe das Buch wohl gelesen haben, von dem die Vorrede der deutschen, im Christlichen Buch- und Kunstverlag Carl Hirsch zu Konstanz erschienenen Ausgabe behauptet, es sei nächst der Bibel und Thomas a Kempis Nachfolge Christi das verbreiteste Buch der Welt. Namentlich der Anfang der Spittelerschen Dichtung legt eine Beeinflussung nahe. In beiden Werken wird eine Reise zum Himmel unternommen — allerdings hat das Wort „Himmel“ in den beiden Büchern eine sehr verschiedene Bedeutung —, die mit mannigfaltigen Gefahren verbunden ist. Bei Bunyan handelt es sich um einen Einzelnen, der zeitweilig einen Gefährten hat (im II. Teil, der eigentlich nur eine Variation des ersten darstellt, unternimmt die Frau des Helden mit ihren vier Kindern die Reise), bei Spitteler dagegen um eine größere Anzahl. Das ganze Werk Bunyans hat durchaus allegorischen Charakter. Die Reise ist eine Versinnbildlichung des Lebens eines Christen unter den Anfechtungen der Welt. Auch

---

[21]) Auch andere Einflüsse auf die Landschaftsschilderung wären zu nennen. So liegt offenbar in der Aufzählung der Bäume der Unterweltslandschaft, abgesehen davon, daß Spitteler unter gewissen Umständen (vgl. S. 48) Pappeln und Weiden verhaßt waren, eine Reminiszenz aus dem 10. Gesang der Odyssee vor, wo Vers 510 berichtet wird, daß der Eingang zur Unterwelt von Weiden und Pappeln bestanden ist. Vollends die Beschreibung des Zusammenflusses der Unterweltsströme in der Tartarusschlucht (I, 17) erinnert auffallend an das Zusammensströmen der Unterweltsflüsse, wie es Homer im selben Gesang in den Versen 512—515 schildert, die in der Übersetzung von Voß folgendermaßen lauten (Circe spricht zu Odysseus):

„Und dann gehe du selber zu des Aides dunkler Behausung,
Wo in den Acheron sich der Pyriphlegeton stürzet
Und der Strom Kokytos, ein Arm der stygischen Wasser
An dem Fels, wo die zween lautbrausenden Ströme sich mischen.“

Weltuntergangsphantasien im „Olympischen Frühling“ sind vielleicht unter dem Einfluß ähnlicher Stellen aus der „Offenbarung des Johannes“ entstanden. Als Aktaion sich daran macht, die „Natur“, den Quell der Drachensippe, zu verstopfen, heißt es (II, 46):

Und siehe, schauerliche Zeichen
Geschahn am Himmel: weh! die Sonne tat erbleichen,
Aus finstern Wetterstürmen fegte Blitz um Blitz,
Der Hagel pfiff, die Erde schwankt auf ihrem Sitz.
Ein blutig Meteor durchflog die Atmosphäre
Und „Fluch und Tod dem Frevler!“ brüllten Flammenmeere.

Diese Stelle erinnert wenigstens entfernt an folgende Sätze aus der „Offenbarung des Johannes“: „Und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack und der Mond ward wie Blut“ (VI, 12). „Und es ward ein Hagel und Feuer mit Blut gemenget, und fiel auf die Erde“ (VIII, 7). „Und es fiel ein großer Stern vom Himmel, der brannte wie eine Fackel“ (VIII, 10).

[22]) I. Teil, 1. Aufl., 1678, 3. Aufl., 1679; II. Teil, 1685.

die Landschaftsschilderung ist durch und durch allegorisch. Dabei ist der Sinn der Allegorie stets der denkbar einfachste. Die Reise nimmt ihren Ausgangspunkt in der Stadt Verderben und endet in der Stadt Gottes. Der Weg führt über den Hügel Beschwerlichkeit zum Palaste Herrlich. Von da gelangen die Pilger durch das Tal der Demut und der Todesschatten auf den Eitelkeitsmarkt usw.

VII. Stellung der Landschaft im Gesamtorganismus des Werkes.

Die Landschaft ist von ausschlaggebender Bedeutung für den „Olympischen Frühling“ und doch drängt sie sich nirgends in unangenehmer Weise in den Vordergrund. Man kann vom „Olympischen Frühling“ nicht sagen, was man von einem Teil unsrer schweizerischen Heimatdichtung mit etwelchem Recht behaupten kann, daß er der Landschaft zuliebe gedichtet worden sei. Und doch stellt der Dichter die Landschaft mit unverkennbarer Liebe, allerdings mit den der Dichtung eigensten künstlerischen Mitteln dar.

Man könnte sich diese Götter kaum anderswo als in freier Natur handelnd vorstellen. Sie sind in unserer Phantasie viel zu groß, entfalten viel zu viel Lebenskraft, um beständig in den engen Bereich einer Stadt oder gar eines Hauses eingezwängt zu werden.[1]) Spitteler selbst hat in einigermaßen übertreibender Weise auf diese Tatsache aufmerksam gemacht in den „Lachenden Wahrheiten“ im Aufsatze „Maße und Schranken der Phantasie“. Es heißt da[2]): „Beim Lesen eines Epos ist es rein unmöglich, sich die Landschaft zu den handelnden Personen in den richtigen Größenverhältnissen vorzustellen. Die Mauern, die Städte, die Berge, die Wälder, alles duckt sich nieder, der Mensch dagegen wächst empor. Versuche man nur einmal Achilles mit der

---

[1]) Dann und wann befinden sich die Götter auch in dem engen Bezirk eines Hauses, aber dann sozusagen stets in einem großen, weiten Raum. Bei Uranos oben sitzen sie im „luftdurchzogenen, hochgewölbten Kuppelsaal“ (I, 71). Am Morgen flutet in das Schlafgemach der Götter „ein blendend Lichtmeer, farbentraumdurchmalt“. Das Fest, das Zeus veranstaltet, nachdem er die Götter hat heimrufen lassen, findet im „goldnen Säulensaal“ (oder, wie es auch heißt, in der „Jubelhalle“) statt, in den man durch ein weites Doppelflügeltor gelangt (II, 290). Den engsten Raum, in den die Götter aber nur ganz vorübergehend sich eingeschlossen befinden, stellt das „rätselhafte, gläserne Wagenhaus“ des Uranos dar (I, 77), mit dem sie die Antipodenreise antreten. — Auch in einer Stadt halten sich die Götter sehr selten auf. Als sie im Olympgebiet anlangen, eilen sie in raschem Festzug durch die Stadt hindurch zu dem außerhalb der Stadt gelegenen königlichen Herbergshaus. Zeus und Dionysos sehen wir vorübergehend in einer großen Stadt sich aufhalten, Aphrodite in einem hübschen Kleinstädtchen, usw.

[2]) Lachende Wahrheiten, 3. Aufl., S. 196.

Phantasie durch eine Haustüre zu befördern. Es geht einfach nicht, entweder ist er nicht mehr Achilles, sondern ein griechischer Soldat, oder die Haustür verduftet, oder Achilles bleibt davor stehen".

Trotz der Bedeutung, welche die Landschaft für die Dichtung hat, nimmt sie nirgends im ganzen Werk eine in größerem Maße selbständige Stellung ein. Damit ist die Forderung Th. Meyers verwirklicht, es solle das Sinnliche mit und ohne Gehalt in der Poesie lebendig gemacht werden durch Beziehung auf das in der Poesie allein vollwertige seelische Leben. Daß diese Forderung ihre Berechtigung hat, zeigt gerade das Beispiel des „Olympischen Frühlings" schlagend. Trotzdem verhältnismäßig recht bescheidenen Aufwand an Mitteln wirkt die Landschaftsschilderung durch innigste Beziehung zur Handlung oft so außerordentlich lebendig.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Landschaften, in die der Dichter wenig oder gar keinen Gehalt hineingelegt hat, enger mit der Handlung verbunden sind, als solche, die einen starken geistigen Gehalt zum Ausdruck bringen. Ein Beispiel zum Beweis. Es findet sich zu Beginn des Abschnittes „Hebe". Die erste Zeile vereinigt Handlung und Ortsangabe:

Danach gerieten sie auf eine Alpenweide,...

Dann drei Zeilen reine Schilderung, ohne wesentlichen Gehalt, die dazu dient, einen genauern Eindruck der Örtlichkeit zu erwecken:

Mit kurzem Gras gepolstert und geringer Heide.
Kein Baum in Sicht, kein Busch noch Bächlein im Bereich.
Soweit das Auge schweifte, alles glatt und gleich.

Mit der fünften und sechsten Zeile wird die Handlung wieder aufgenommen und zugleich die Schilderung um weitere Züge bereichert:

Fürs erste sprangen sie geschwind und wohlgemut
Den Rain hinan, der Teppich trat sich lind und gut.

Es folgen zwei Verse, die nur Handlung enthalten:

Doch mußten bald sie ihren Übereifer zähmen
Und ihren Fuß zu mäßigerem Gang bequemen.

Für die Landschaftsschilderung sind diese beiden Zeilen insofern von Wichtigkeit, als sie dazu dienen, die knappe Beschreibung der darauf folgenden Zeilen lebendiger werden zu lassen, indem sie die Wirkung der Landschaft auf die Götter darstellen:

Denn was ein Hüglein schien, erwies im Gegenteil
Sich als ein unbotmäßiger Höcker hoch und steil.

Dann drei Zeilen reine Handlung, worauf sich in den folgenden drei Versen Handlung und Schilderung mischen, die Handlung wiederum den Wert der Schilderung erhöhend:

Des weitern nahmen sie mit großer Unlust wahr,
Daß des Beginnens nie ein schließlich Ende war.
Wie rührig sie die fleißigen Beine auch bewegten
Und Stutz um Stutz und Alp um Alp nach unten legten,
Stets sahen sie ein neues Meer von welligen Dünen
Ob ihrem Haupt am Himmel unerschöpflich grünen....

Etwas selbstständiger, weniger eng mit der Handlung verknüpft ist im „Olympischen Frühling“ diejenige Landschaft, die einen starken geistig-seelischen Gehalt zum Ausdruck bringt. Aber bezeichnenderweise treten auch solche Landschaftsschilderungen nie stärker aus dem Zusammenhang der Handlung heraus. Früher nahmen sie bei Spitteler manchmal einen derartigen Umfang an, daß sie dem Fortschreiten der Handlung störend in den Weg traten. Ich erinnere nur an die ausgedehnten Personifikationen in „Prometheus und Epimetheus“ und namentlich an die weitschweifigen Landschaftspartien in der Dichtung „Eugenia“. Widmann, der Redaktor des Sonntagsblattes des „Bund“, in dessen Spalten das Werk seinerzeit erschien, hielt es für ratsam, gelegentlich in einer Anmerkung den Lesern, „die nur am eigentlichen Verlauf der Handlung Interesse nehmen“, den Rat zu geben, eine solche Partie zu überschlagen. In der zweiten Ausgabe des „Olympischen Frühlings“ ist der Dichter inbezug auf die Verknüpfung der Landschaftsschilderung mit der Handlung noch strenger geworden als in der ersten, und läßt jede unnötige Beschreibung der Landschaft weg. In der ersten Fassung wird der Aufenthaltsort Apollos, nachdem er sich aus Zorn über den Betrug Heras zurückgezogen hat, bedeutend einläßlicher geschildert als in der zweiten.[3]) (In der zweiten Ausgabe steht nur die erste Zeile.)

Und schlug sich ins Gebirge unabänderlich.
Bis daß er über einen weltentlegenen Rain
Seitabwärts bog in einen stillen Lorbeerhain.
Stumm träumte das Gehölz, kein Ausblick stand zur Schau,
Nur Lorbeerzwielicht rings, bedacht von Himmelsblau.
Einzig ein junger Silbersprudel, kühl und keusch,
Sprang durch den blumigen Mull mit plätscherndem Geräusch.

Auch der Gesang „Poseidon mit dem Donner“ ist in der ersten Fassung um eine eindringliche Gewitterschilderung reicher als in der zweiten. Nachdem Poseidon gefangen ist, wird dem Ungebärdigen von den Feuerwerkern des Meergottes ein „ozeanisch“ Donnerwetter aufgespielt[4]):

Vier Schwarzgewitter bauten sie geschäftig auf,
Ein Paar im Westen und das andere Paar im Osten

[3]) 1. Fassung, II, 129 f.; 2. Fassung, I, 236; dazu Ganz, Studien, S. 95.
[4]) 1. Fassung, III, 79.

Orkangeladen, drinnen Fegefeuer tosten.
Auf jetzt! Zusammen! Losgelassen den Zyklon!
Da stürzten krachend ein die Wolkentürme schon.
Nun die Raketen! Feuer! Donnerndes Hurrah!
Und blitzumtanzte Höllenfastnacht jetzt geschah.
Meere zerrissen, Wasserberge aufgewühlt
Und Erde und Flut und Himmel übereins gespült.

Namentlich im ersten Fall ist der Grund zur Kürzung leicht ersichtlich. Die Örtlichkeit, in die sich Apollo zurückgezogen hat, ist für die Haupthandlung von keiner Wichtigkeit und braucht deshalb auch nicht näher geschildert zu werden. Auch die weitschweifige Beschreibung der Landschaft, die Zeus sieht, als er einsam in der Gegend des königlichen Schlosses spaziert,[5]) ist in der zweiten Ausgabe ganz bedeutend gekürzt. Die Handlung spielt sich nicht in dieser Landschaft ab und kann so nicht dazu beitragen, die Landschaft lebendiger werden zu lassen.

Auch die in der epischen Poesie konventionell gewordenen Landschaftseingänge bei Beginn wichtigerer Abschnitte findet man im „Olympischen Frühling“ selten. Konventionell muten Spittelers Landschaftseingänge auf keinen Fall an, da er sie nicht regelmäßig zur Anwendung bringt. Bezeichnenderweise beginnt der „Olympische Frühling“ nicht mit einer Landschaftsschilderung. Am Eingang eines Abschnittes und namentlich am Eingang einer Dichtung kann eine Landschaftsschilderung nie so innig mit der Handlung in Beziehung stehen wie im Innern und kann also auch durch die Handlung nicht in hohem Grade lebendig, dichterisch wirksam werden. Als Feuilletonredaktor hat Spitteler in einer Besprechung des Buches „Dorfdämmerung“ von Hermann Stegemann den Verfasser vor allzu systematischer Verbindung der Naturbeschreibung mit der Erzählung gewarnt. „Schritt für Schritt erst die Szenerie, dann die Handlung zu geben, gleichsam immer in zwei verschiedenen Projektionen, das wirkt steif.“[6]) Bei Spitteler ist nichts von einer starren Methode zu sehen. Zur Seltenheit läßt er einen Gesang mit einem knappen, von starker Stimmung erfüllten Landschaftseingang beginnen, nie aber mit einer Landschaftsschilderung, in die er keinen Gehalt hineinlegt. Sofort läßt er aber dann die Handlung einsetzen. So selbständig wie z. B.

---

[5]) Die Stelle ist S. 156 wörtlich zitiert worden.

[6]) Nebenbei sei bemerkt, daß Spitteler auch sonst die Landschaftsschilderungen anderer Dichter gern untersuchte. Schon in einem seiner ersten Feuilletons, in der Besprechung der Dichtung „Kain“ von Gustav Kastropp, unterzieht er die Landschaftsschilderung einer besonderen Würdigung. Ebenso hat er bei einer Besprechung der „Gemütlichen Geschichten“ von Widmann die Schönheit der Landschaftsschilderung hervorgehoben. Auch in dem Aufsatze „Die Eigenart C. F. Meyers“ rühmt er die „landschaftliche Vision“, „aus natürlicher Gesichtsbegabung entsprungen und durch die Gewohnheit, in großer Natur zu leben, gestärkt“.

die Landschaftsschilderung zu Beginn von Meyers Dichtung „Engelberg“ ist keine einzige im ganzen „Olympischen Frühling“. Allerdings hat Meyer die Schilderung durch Personifikation in hohem Grade in Handlung umgewandelt.

Von den dreiundzwanzig Gesängen des „Olympischen Frühlings“ beginnen in jedem Bande drei mit einer Landschaftsschilderung, die aber meistens eine Ausdehnung von ein bis zwei Zeilen nicht überschreitet. Betrachten wir die betreffenden Fälle kurz. Der V. Gesang des ersten Teiles beginnt:

Noch füllte schwarze Nacht die Welt, und kaum
Entstieg dem Horizont des Frühlichts blasser Saum,
Da rauschte nach dem Himmelsturm auf Flammenschwingen
Der Morgenvogel Phönix u. s. w.

Mit zwei Zeilen wird hier eine feierliche Frühmorgenstimmung geschildert, aber die Schilderung hat beinahe den Wert von Handlung, infolge der der Personifikation nahekommenden metaphorischen Ausdrücke „füllen“ und „entsteigen“. Die Dämmerung wird eigentlich unmittelbar ein Stück der Handlung. Der Abschnitt „Der erste Wettkampf“ fängt einzig mit einer ungewöhnlich langen Landschaftsschilderung an, die aber durch Personifikation vollständig in Handlung aufgelöst und zudem mit dem hier noch einheitlich fortschreitenden Geschehen aufs engste verbunden ist. Es ist von dieser Stelle in anderem Zusammenhang bereits ausführlich die Rede gewesen. Der Anfang des VIII. Gesanges des zweiten Teiles lautet:

Schon rötete den Tag der Morgensonne Kuß
Und durch das Sieb der Blätter rieselte der Guß
Der Zitterstrahlen in die grünen Waldeslauben,
Der Käfer Surren weckend und der Turteltauben
Verliebtes Gurren.

Auch hier wieder keine leere Beschreibung. Auf metaphorischem Wege ist die Beschreibung zur lebendigen Handlung umgewandelt worden. Im dritten Teil beginnt der V. Gesang mit einem machtvollen Landschaftsbild, das in eine einzige Zeile zusammengedrängt ist:

Im Osten stand des Tags prophetisches Gestirn.

Außerdem fängt im selben Teil auch noch der IX. Gesang mit einer Landschaftsschilderung an:

Die Nacht zog ab, verscheucht, verfolgt vom Hahnenschrei.
Geschäftig drängte sich der fleißige Tag herbei;
Indes die Luft, vom Lichtgeflüster halb geweckt,
Verträumt noch schlummerte, in Dämmer hingestreckt.

Auch hier wieder ist die Schilderung durch Personifikation und der Personifikation nahe stehende Metaphern gänzlich in Handlung umgewandelt worden. Eine rein aufzählende Beschrei-

bung findet sich also nie zu Beginn eines Abschnittes; übrigens auch im Innern der Dichtung nie.

Dadurch, daß auch die Landschaften, die einen starken geistigen Gehalt ausströmen, stets möglichst eng mit der Handlung verbunden sind, gewinnen sie an Lebendigkeit und Bedeutung. Namentlich wird die Wirkung der Landschaft gesteigert durch den Eindruck, den sie auf die handelnden Personen ausübt. Mit ihnen empfinden wir eine Landschaft in gesteigertem Maße als schön oder als fürchterlich. Und die handelnden Personen im „Olympischen Frühling“ sind als junge, eben erst aus dem Gefängnis losgelassene, lebensdurstige Götter in ganz außerordentlichem Maße eindrucksfähig, so daß dadurch indirekt die Wirkung der Landschaftsschilderung erhöht wird. Die Bedeutung dieses Mittels ist namentlich für die ersten Partien der Dichtung keineswegs gering einzuschätzen und springt deutlich in die Augen, wenn man Spitteler in dieser Beziehung mit andern Dichtern vergleicht. Keller, bei dem die Landschaft auch keineswegs eine untergeordnete Rolle spielt, läßt seine Personen selten ihrer Freude über die Schönheit einer Gegend Ausdruck geben.[7]) Zum Beweise, wie Spitteler die Wirkung einer Landschaft steigert durch den Eindruck, den sie auf die handelnden Personen macht, möchte ich nur einige besonders eindrückliche Beispiele anführen. Eine wirkungskräftige Vorstellung von den Schauern der Reußschlucht im Abschnitt „Wagenrennen“ erhalten wir eigentlich erst dadurch, daß wir miterleben, wie die Schwierigkeiten des gefährlichen Weges die angeborne Tollkühnheit von Poseidon noch steigern, so daß er in rasendster Fahrt ins Tal hinuntereilt. In anderem Zusammenhange wurde schon einmal auf die Stelle hingewiesen, wo die Götter ihrer naiven kindlichen Freude an der von Moira verschönerten Welt Ausdruck geben:

Und als am Morgen früh, des Zeichens bloß gewärtig,
Auf allen Hügeln wanderfroh und reisefertig
Die Götter nach der tiefen Erde spähten: „Schau,
Nie sah den Wald ich je so grün, die Luft so blau!
S'ist wie ein Schmuck, ein Kram, ein Leckergut zum Naschen.
Und alles glänzt und glitzert wie in Schmelz gewaschen.“
Horch! Stille! Was ist das? Das Volksgemurr verstummt.
Ein Ton schlägt an. Ein majestätisch Dröhnen brummt.
Das Auge frägt den Nachbarn... Großen Schwalles schwang
Der Glockenmund vom Turm den Frühlingseinzugssang.
Jetzt stürzte jauchzerfrohen Jubels Alt und Jung,
Ein überschäumend Strombett auf die Wanderung.

Der erste Anblick der Sonne, der an und für sich schon eindrucksvoll geschildert ist, wird gleichsam zu einem Akt des

---

[7]) Vgl. Luterbacher, S. 66.

tiefsten religiösen Erlebens durch die Hymnen, welche die Wanderer zum Preise der Sonne singen. Wenn Spitteler die durstigen Blicke der Götter sich stets aufs neue in die wonnige Bläue versenken läßt, so wird man lebhaft erinnert an die sozusagen körperliche Art des Genießens geistig empfundener Schönheit, wie sie aus den Versen Gottfried Kellers spricht:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt.

Drastischer als Spitteler die Götter den Olymp begrüßen läßt, hätte es nicht wohl geschehen können. Auf die Bedeutung der betreffenden Stelle ist schon einmal hingewiesen worden. Eigentlich noch ergreifender ist die Wirkung des aus der Nähe betrachteten Olymp auf die Götter. Sie verstummen gänzlich und starren traumestrunken im Anblick des gewaltigen Gebirges versunken.

Schlußzusammenfassung.

Wie das einleitende Kapitel gezeigt hat, läßt sich Spitteler eine gewisse optische Veranlagung, namentlich eine scharfe Beobachtungsgabe, nicht abstreiten. Er interessiert sich für die Farben und Formen wirklicher Landschaften so sehr, daß sie ihn zu umständlichen ästhetischen Vergleichen, ja sogar zu künstlerischer, besonders zeichnerischer Nachbildung reizen. Trotzdem bleibt er in seiner Dichtung „Olympischer Frühling" weit davon entfernt, die scharf erfaßte äußere Wirklichkeit in naturalistischer Weise zu kopieren; es liegt dies zum Teil schon in der allgemeinen Haltung der Dichtung begründet. Spitteler begnügt sich mit Andeutungen über die Formbeschaffenheit seiner Landschaft, versäumt es aber immerhin nicht, dann und wann auch anscheinend bedeutungslose Kleinigkeiten hervorzuheben, so daß seine Landschaftsvorstellungen nicht „unanschaulich", blaß und unverständlich werden. In der künstlerischen Darstellung der Landschaft verhält sich der Dichter den Farben gegenüber womöglich noch zurückhaltender als inbezug auf die Formen. Dennoch sucht er mit Erfolg den Eindruck farbenprächtiger Landschaften zu erwecken, indem er mit ganz allgemeinen, aber möglichst gefühlsbetonten Ausdrücken die Vorstellung („Vorstellung" steht in diesen Fällen im denkbar größten Gegensatz zu „Anschauung") von Farbenreichtum erzeugt. Optische Empfindungen — namentlich solche von größter Intensität — wandelt er gelegentlich zur Steigerung ihrer Eindrucksfähigkeit in akustische um. Vor allem sucht er dadurch lebendige landschaftliche Vorstellungen zu erwecken, daß er, statt der mit den Mitteln der Sprache letzten Endes doch unmöglichen Formen- und Farbendarstellung, den seelischen Eindruck der Landschaft unmittelbar in kürzester Form ausspricht, und zwar wenn immer möglich mit den in der Dichtung wirkungskräftigsten Wörtern, mit denen, die eine starke Gefühlsschwingung auslösen. So erreicht er mit geringen Mitteln eine denkbar große Wirkung. Theodor Meyer sagt in einem Aufsatze, betitelt „Das Formprinzip des Schönen": „Ein Künstler löst seine Aufgabe desto künstlerischer, je weniger Mittel er sehen läßt, um eine bestimmte Wirkung zu erreichen. Der Ausdruck ist dann nach dem Prinzip vom kleinsten Kraftmaß

gewählt, und das wird als besonders zweckmäßige Art der Gestaltung und als besonders zweckmäßige Inanspruchnahme unserer auffassenden Organe empfunden. Denn zweckmäßig im höchsten Sinn ist nur, was die gewünschte Wirkung mit einem Minimum an Aufwand herbeiführt.“ Allerdings kann nicht verschwiegen werden, daß Spitteler gelegentlich bei der Verwendung von direkten Gehaltsbezeichnungen — jedenfalls nie ohne eine gewisse Absichtlichkeit — aus der Sphäre des Gefühlsmäßig-Erregten in die des Verstandesmäßigen-Trockenen hinübergleitet.

In ausgiebigem Maße beschäftigt sich Spitteler statt mit den unverändert bleibenden Landschaftsformen mit den Bewegungsvorgängen in der Natur, denen der Dichter leichter beikommt als der Maler, da er mit der Sprache sich langsam herausbildende Veränderungen kurz zusammenfassen kann. — Sodann belebt Spitteler seine Landschaft reichlich durch Gehörseindrücke, in geringerm Grade auch durch Geruchs- und Tastempfindungen, welche die Illusion, die geschilderte Landschaft sei sinnlich gegenwärtig, erhöhen helfen. Auch hier bedient er sich wieder, wenn möglich, gefühlsbetonter Wörter. — In der ganzen Art von Spittelers unrealistischer Landschaftsschilderung liegt es begründet, daß er von der Belebung der Landschaft durch den bildlichen Ausdruck, namentlich durch die Personifikation, reichlich Gebrauch macht. Schon rein deswegen, weil die Tropen vor allem auf unser Gefühl wirken und es Spitteler bei seiner Landschaftsschilderung vor allem darauf ankommt, unser Gefühl zu erregen. Er beabsichtigt nicht, die Landschaft so zu schildern, wie sie objektiv ist oder sein könnte, sondern wie sie ihm oder seinen Personen subjektiv erscheint. Die Personifikation ermöglicht ihm zudem, die Beschreibung in die in der Poesie wirkungskräftigere Handlung umzuwandeln.

Fragen wir uns aber, ob es Spitteler gelungen sei, seine Landschaft, als Ganzes betrachtet, als geschlossene künstlerische Einheit zu gestalten, müssen wir mit Nein antworten. Er hat sie weder stofflich noch topographisch als eine Einheit dargestellt — und doch wäre namentlich das erstere sehr leicht möglich gewesen —, obschon er so die Möglichkeit gehabt hätte, dem sowieso nicht sonderlich einheitlichen, „inkommensurablen“ Werk wenigstens durch einen einheitlichen äußern Hintergrund eine größere Geschlossenheit zu geben. Auch in der künstlerischen Darstellung der Landschaft macht sich da und dort, namentlich auch inbezug auf die Verwendung von Personifikation und Metapher, eine gewisse Uneinheitlichkeit geltend, die deutlich verrät, daß der Ursprung der Dichtung nicht in Augenerlebnissen, wie Spitteler in seinem autobiographischen Werk (S. 135) glauben machen möchte, sondern in Gedankenerlebnissen beruht.

Die Landschaft hat im großen und ganzen symbolischen Charakter, der sich aber stellenweise ins Symbolistische oder Allegorische verflüchtigt, was infolge des Gedankenursprungs der ganzen Dichtung begreiflich ist. Die Landschaft beansprucht nirgends eine selbständigere Stellung, sondern ist stets enge mit der Handlung verknüpft und wird dadurch zu höchster dichterischer Lebendigkeit gesteigert.

